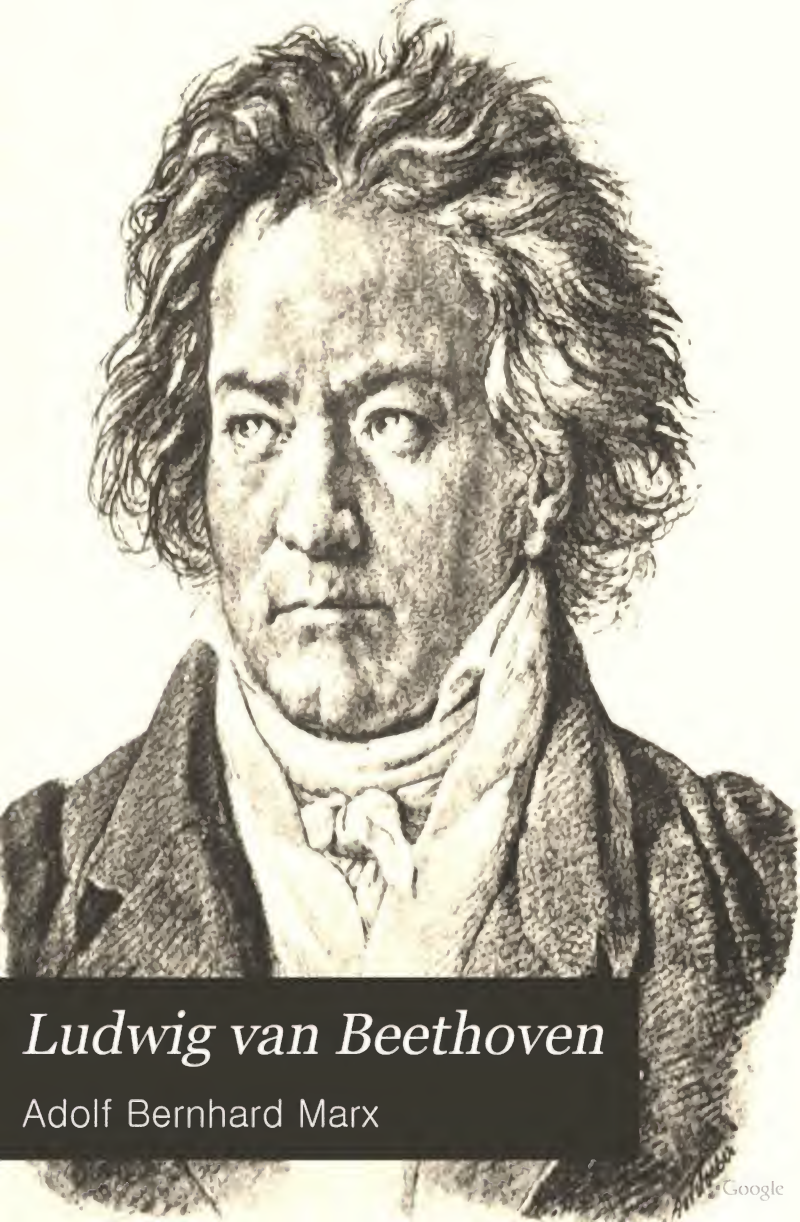


Ludwig van Beethoven

Adolf Bernhard Marx

Google

Mus 1512.425.2(1)

THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY

Digitized by Google

DATE DUE

JUN 0 1 1998			
CARREL #			
FEB 0 1 2001			
GAYLORD			PRINTED IN U.S.A.

Digitized by Google

Ludwig van Beethoven.

Erster Teil.

Digitized by Google

Beethoven 1817 (1818)
(Gemalt von August von Klöber)

Beilage zu A. B. Marx, L. van Beethovens Leben und Schaffen
Verlag von Otto Janke, Berlin

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Ludwig van Beethoven

Leben und Schaffen.

Von

Adolph Bernhard Marx.

In zwei Teilen mit chronologischem Verzeichnis der Werke und autographischen Beilagen.

Sechste Auflage,

mit Berücksichtigung der neuesten Forschungen durchgesehen und vermehrt

von

Dr. Gustav Behncke.

Erster Teil.

Berlin 1908.

Verlag von Otto Janke.

Digitized by Google

M.3.1512.H25.2(1)

HARVARD UNIVERSITY

SEP 25 1961

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

Alle Rechte nach dem Gesetz über das Deutsche Urheber- und Verlagsrecht vom 19. Juni 1901 vorbehalten.

Digitized by Google

Seiner geliebten Gattin

Therese,

der beglückenden Gefährtin im Leben und in allem Schaffen

der Freundin

Beethovens, Bachs, Händels, Glucks,

widmet dies Buch

der Verfasser.

Digitized by Google

Vorwort.

Beethoven schrieb im Jahre 1825 am 15. Juli aus der Sommerfrische Baden bei Wien einen Brief an den Verleger Moritz Schlesinger in Berlin, der mit einigen Auslassungen buchstäblich also lautet:*)

„Mit grossem Vergnügen erhielt ich Ihre allgemeine Berl. Musik. Zeitung, und bitte sie mir selber immer theilhaftig zu machen, durch Zufall geriethen mir einige Blätter davon in die Hände worin ich den geistreichen Hr. Redakteur Hr. Marx sogleich erkannte, u. wünsche dass er fortfahre das Höhere und wahre Gebiet der Kunst immer mehr aufzudecken, welches gewinn für dieselbe sein wird, u. das blosse Silbenzählen etwas in abnahme bringen dürfte. — auf ihr Verlangen zeige ich ihnen an, dass ich ihnen 2 grosse neue Violinquartetten überlassen könnte“ — (folgt die Mitteilung der geschäftlichen Bedingungen, und dann heißt es weiter): „gern werde ich ihnen auch zuweilen einen Beitrag einen Kanon oder d. g. zur B. allg. Z. liefern wenn man es wünschen wird — eilen sie nun mit der Antwort, damit (ich) grade diese 4 tetten, welche ich wünschte, dass H. Marx zuerst zu gesicht bekäme, bei ihnen in Berlin erschienen.“

*) Veröffentlicht von Nottebohm, 2. Beethoveniana 1887.

Digitized by Google

Wahrhaft seherische Worte des unsterblichen Tondichters, der die ideale Geistesrichtung und die hohe Sendung des jungen Musikschriftstellers Adolf Bernhard Marx frühzeitig klar erkannt hatte!

Diese Worte bedürfen keines erläuternden Zusatzes. Heute, mehr denn 75 Jahre, seit sie verkündet, wo „Ludwig van Beethoven Leben und Schaffen“ fast 36 Jahre nach dem Tode des Verfassers in fünfter Auflage erscheint, sollen sie seinem Werke beim Übertritt in das 20. Jahrhundert das Ehrengeleit geben. —

Der Herausgeber hat im Sinne seiner früheren rein biographischen Nacharbeit auch diesmal als seine Aufgabe erachtet, die neue Auflage, deren es bereits seit 2 Jahren bedurfte, nach Kräften mit Rücksicht auf die tatsächlichen Ermittelungen der neueren Beethoven-Forscher zu gestalten. Allerdings hat er dabei die von Hermann Deiters verfaßte zweite Auflage des ersten Bandes der Thayerschen Biographie nicht im vollen Umfange seines Wunsches verwerten können, da sie erst erschien, als der erste Band des vorliegenden Werkes schon im Druck gegeben war. Er hat nur von dem Abschnitte „Was hat Beethoven in Bonn komponiert“ ausgiebigen Gebrauch machen können und mit aufrichtigem Dank gemacht, und zwar im chronologischen Verzeichnis der Kompositionen. Auch der Supplementband der Breitkopf-Härtelschen Gesamtausgabe der Werke Beethovens ist selbstverständlich für jenes Verzeichnis benutzt, wie auch die zweiten Beethoveniana Nottebohms. Für die Darstellung des äußeren Lebens aber hat er sich genötigt gesehen, noch einmal auf den 2. und 3. Band Thayers zurückzugreifen und dabei besonders die Abschnitte Julia Guicciardi, Therese Brunswick und Therese Malfatti der Auffassung Thayers gemäß umzuarbeiten.

Eine entschiedene Bereicherung des Buches ist die Zutat eines Namen- und Sachregisters, das längst ein dringendes Bedürfnis war, und mit dessen Ausarbeitung sich eine befreundete fleißige und umsichtige Hand Anspruch auf die Erkenntlichkeit

Digitized by Google

des Herausgebers, des Herrn Verlegers und der Leser erworben hat.

So mögen denn die Manen Beethovens dies Buch bei seinem neuen Hervortreten segnen, wie des Lebenden Auge huldvoll über dem aufstrebenden Jünger geleuchtet hat, ohne zu ahnen, daß dieser einst als Biograph einer der vornehmsten Dolmetscher seines Kunstschaffens und Propheten seines Ruhmes werden sollte.

Berlin, am 3. November 1901.

Gustav Behncke.

Digitized by Google

Vorrede zur vierten Auflage.

Über den obersten Grundsatz, welchen ich als Herausgeber dieses Werkes befolgen zu müssen glaubte, habe ich mich bereits in der Vorrede zur dritten Auflage ausgesprochen. Derselbe hat mich auch bei der Bearbeitung der vorliegenden vierten geleitet. Ich habe die Ergebnisse der seit 1874 hervorgetretenen Beethoven-Literatur dem Hauptzwecke dieser Biographie — den Künstler Beethoven aus seinen Werken und Schicksalen zu veranschaulichen und seine Stellung in der Entwicklungsgeschichte der Musik darzulegen — dienstbar und fruchtbringend zu machen gesucht. Hat doch der unterscheidende und wertbestimmende Charakter dieses Buches von jeher darauf beruht, daß es zu den eingehenden Darstellungen, welche das äußere Leben des Meisters gefunden, die notwendige Ergänzung bildet, indem es tieferen Einblick in die Werkstätte seines Schaffens, in den Geistesgehalt seiner Kompositionen und in die kulturelle Bedeutung seines Erscheinens zu eröffnen und so das Unvergängliche an ihm gegenüber dem Vergänglichen ins Licht zu setzen trachtet —, ein Streben, welches gerade um der Auffassung willen, die Beethoven selbst über den Zweck seines Daseins und über seinen Beruf in Wort und Tat kundgegeben, so will es mir scheinen, historische Treue genannt werden darf. Denn wie hart und oft ihn auch Not und Sorge erfaßt haben mögen, wie schwer auch, in gewisser Beziehung Zeit seines Lebens, die Hand des Schicksals auf ihm gelegen: wir müssen anerkennen, daß er auch im Leiden die Natur eines außerordentlichen Menschen nicht verleugnet und der Gefahr einer den Geist erdrückenden Wirkung

Digitized by Google

persönlichen Ungemachs seinen gewaltigen Willen in bewunderungswürdiger Weise entgegengesetzt hat. Möge auch aus seinen brieflichen und mündlichen Äußerungen uns manche Klage, mancher Schmerzenslaut entgegentönen, wir vernehmen darin nicht den Ausdruck schwächlichen Verzagens oder trivialen Haders mit seinem Lose, sondern im Grunde nur den angstvollen Mahnruf an den Willen — nicht zu erliegen! Die Besorgnis, es könne seine Tatkraft von außen her gelähmt und die Verwirklichung seiner künstlerischen Ideen durch den Kampf um die Existenz bedroht werden, wollte zur Erleichterung des Herzens ausgesprochen, nicht verschlossen werden. Daher sein berühmtes Wort: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen." Und er hat es wahr gemacht, er hat das irdische Leid tief unter sich zurückgelassen, sein geistiger Lebensnerv ist ungeschädigt geblieben; und wenn das Schicksal auf sein Schaffen eingewirkt, so hat es dasselbe nicht gehemmt, sondern gehoben und geläutert wie seinen Charakter. Es kann dies denen gegenüber nicht oft genug gesagt werden, die den Einfluß äußerer Verhältnisse geltend machen wollen, um die, äußerlich gemessen, geringere Produktivität der letzten zwölf Jahre zu erklären, während man bedenken sollte, daß die letzten Werke, je gewaltiger sie waren, desto längerer Zeit bedurften, um auszureifen. Gerade jenen Zeitraum durchzieht eine Kette von Mißhelligkeiten, üblen Erfahrungen und Prüfungen aller Art, aber nur die Oberfläche seiner Seele geriet dadurch in Bewegung; die Tiefe blieb, wie die Meerestiefe von außer her unbewegt, ihre Strömungen folgten eigenen Gesetzen.

Der Darsteller eines solchen Lebens würde mit der Wirklichkeit in Widerspruch geraten, also unwahr sein, wenn er die Schilderung der äußerlichen Erlebnisse überwuchern ließe, wenn er durch menschliche Teilnahme verleitet würde, den widrigen Geschicken Beethovens eine größere Wichtigkeit beizulegen, als sie in den Augen des Betroffenen selbst und gegenüber der Energie seines Wollens tatsächlich gehabt haben. Von dieser Überzeugung hat sich Marx als Biograph führen lassen, der Bearbeiter seines Werkes

Digitized by Google

würde sich gegen den Geist desselben versündigen und die Pietät gegen den Verfasser verletzen, wenn er jenen seiner Beethoven-Biographie wesentlichen Gesichtspunkt aufgeben wollte. Ich hoffe vor diesem schweren Fehler bewahrt geblieben zu sein.

Was nun die Änderungen im einzelnen betrifft, welche diese Ausgabe erfahren hat, so ist zunächst eine Reihe von Berichtigungen, besonders chronologischer Art, für nötig befunden worden. An vielen Stellen, wo von der Zeit des Hervortretens der Kompositionen die Rede ist, werden sich die Spuren erneuter Durchsicht zeigen, insbesondere hat der Katalog der Werke (Anhang II) unter Wahrung seiner allgemeinen Gestalt sich viele Korrekturen gefallen lassen müssen. Man wird manches wichtige Werk nicht mehr an seinem ehemaligen Platze wiederfinden, sondern einem früheren oder späteren Jahre zugewiesen sehen; manchem Fragezeichen, welches ehemals von der Unsicherheit der Datierung zeugte, wird man nicht wieder begegnen, so manches freilich hat auch stehen bleiben müssen — in Hoffnung genauerer Feststellung des Jahres. Denn gerade auf diesem Gebiete ist die Beethoven-Forschung immer noch in Fluß begriffen, trotz der zahlreichen Aufklärungen, welche durch den Scharfsinn und Fleiß des leider inzwischen aus dem Leben geschiedenen Nottebohm gewonnen worden sind. Möge bald ein geistig Ebenbürtiger in der Lage sein, seine Untersuchungen wieder aufzunehmen und fortzusetzen. Denn über den hohen Wert feststehender Daten hinsichtlich der Entstehungszeit der Werke kann kein Zweifel sein. Um nur ein Beispiel anzuführen — die Streitfrage, ob die sogenannte erste Leonore-Ouvertüre, welche erst nach Beethovens Tode als Op. 138 herauskam, 1805 geschrieben wurde, wie Schindler berichtet, d. h. in Wahrheit die erste ist, oder ob sie erst 1807, d. h. als dritte das Licht der Welt erblickte, wie die Neueren nach Nottebohms Vorgange annehmen, ist nur scheinbar eine chronologische, in Wahrheit ist sie eine kunstwissenschaftliche, deren Entscheidung zugunsten des Jahres 1807 die Voraussetzung psychologischer Folgerichtigkeit im Kunstschaffen arg erschüttern müßte. Indem ich schon in der vorigen Ausgabe

Digitized by Google

entgegen der Ansicht Nottebohms an dem traditionellen Jahre 1805 festhielt, war ich genötigt, seine Begründung ausführlich zu widerlegen und so Marx' Darlegung des inneren Wesens dieser Ouvertüre, das sie in jeder Beziehung als die erste der Zeitfolge nach erscheinen läßt, durch Beseitigung aller chronologischen Bedenken von außen her zu stützen. Die damalige, im Anhange gegebene Abhandlung ist in einigen Punkten, wie ich glaube, nicht unwesentlich verbessert, auch in dieses Buch übergegangen, natürlich nunmehr an die ihr zukommende Stelle tretend. Sie schließt sich unmittelbar an Marx' Analyse der Ouvertüre an (I, 328ff.).

Die Änderungen sind ferner Erweiterungen, bald die Entstehungsgeschichte der Werke, bald Persönliches betreffend. Die Genesis eines Kunstwerkes wirft nicht selten ein Licht auf sein eigentümliches Wesen und hilft die endgültige Gestalt, in der es auftritt, erklären, wie sie andererseits uns einigermaßen Gelegenheit gibt, den Meister im Schaffen, die Tätigkeit seiner künstlerischen Kräfte und die Mitbeteiligung seiner moralischen Eigenschaften zu beobachten. Nottebohm hat im Skizzenbuche vom Jahre 1803 die weiten und wiederholten Wandelungen beschrieben, welche die Eroica, besonders im ersten Satze durchgemacht hat, ehe dies wunderbare Gefüge sich ergab, das in seiner folgerechten Durchführung und klaren Gliederung wie das Werk eines einzigen Schöpfungsmomentes dasteht. Ich mußte es mir versagen, jene Ausführungen Nottebohms zu reproduzieren, dagegen konnte ich nicht umhin, der Veranschaulichung des Verlaufes der Leonore-Arbeit einen bedeutenden Raum zu widmen. Ich habe in den beiden diesem Gegenstande gewidmeten Abschnitten des ersten Teiles alle Züge zusammengestellt, welche die Entwickelung Beethovens als Opernkomponist, die Schwierigkeiten und Hemmnisse auf seinem Wege des Näheren zu erläutern schienen. Ich habe ferner Text und Handlung der drei Bearbeitungen verglichen und auch auf die in musikalischer Hinsicht wesentlichen Verschiedenheiten derselben aufmerksam gemacht — wie ich hoffe, im Geiste des Verfassers, zum Nutzen deutlicher Veranschaulichung seines treffenden Urteils

Digitized by Google

über den weiten Abstand zwischen dem begeistert schaffenden und kritisch nachbessernden Künstler, endlich zur Ehre und Verherrlichung der Charaktergröße und Treue des unermüdlich nach Vervollkommnung ringenden Beethoven selbst.

Von anderen Zusätzen, die der erste Teil erfahren hat, erwähne ich nur die ausführlichere Darstellung der Studien Beethovens bei Haydn und Albrechtsberger (S. 20f., 25ff.). Hier ist es wieder Nottebohm, der Licht in eine dunkele Partie gebracht hat. Erst durch seine Ermittelungen, die ein vollständiges Bild vom Gange dieser Studien geben, wird es klar, daß Beethoven die kontrapunktistische Belehrung Albrechtsbergers vorzeitig und unfertig verlassen hat und daß er aus diesem Grunde im freien Schaffen von der sogenannten strengen Form, besonders der Fuge, vorläufig noch keinen Gebrauch hat machen können und wollen.

Im zweiten Teile ist die erste Form des Andante-Themas der C-moll-Symphonie, ferner der ursprünglich beabsichtigte Abschluß des dritten Satzes und eine wahrscheinlich zum vierten Satze bestimmte Skizze mitgeteilt (S. 67. 70. 71). Alles beweiset, wie hoch Beethoven mitten in der Arbeit über seine ersten Intentionen hinaus gewachsen ist. Gelegentlich der Pastorale habe ich weitere Belege erbracht über die völlige Abneigung Beethovens gegen äußere Tonmalerei (S. 98. 104 bis 108). Dahin gehört jene urkundlich feststehende Äußerung über die Mitwirkung der Goldammer im zweiten Satze, die ihre Weise hergeben mußte, damit der Meister aus ihr seine holdesten Tongebilde entwickele; ferner eine von Beethoven herrührende musikalische Notierung des Wasserrauschens, die verglichen mit den Motiven und Rhythmen in der Szene am Bache bezeugt, wie wenig naturalistische Tendenzen der Komponist verfolgt hat.

Zu außerordentlicher Freude hat es mir gereicht, aus der Entstehungsgeschichte einiger Werke solche Momente beibringen zu können, die der Auslegung des Verfassers dieses Buches eine äußere Gewähr verschaffen. Ich weise in dieser Beziehung auf die wahrhaft überraschende Nachricht hin, die uns über das Trio

Digitized by Google

der A-dur-Symphonie überkommen ist (II, 250 A.); auf die Übereinstimmung des von Marx bezeichneten Empfindungsgehaltes im Es-dur-Quartett Op. 74 mit dem gleichzeitigen persönlichen Gefühlsleben des Komponisten (II, 425) und vor allem auf die Sonate „les adieux". Thayer hatte es nicht unterlassen können, Marx' Deutung zu verhöhnen. Nun ist der letzteren aus dem Staube der Skizzenbücher glänzende Rechtfertigung geworden: es zeigt sich, daß die Widmung der Sonate an Erzherzog Rudolph auf den Inhalt nicht im geringsten eingewirkt haben kann, und wie richtig diesen Inhalt Marx getroffen durch einfache, vorurteilslose Hingabe an das Tongemälde selbst (II, 192 A.).

Zwar nicht den Komponisten, sondern den Klavierspieler und Klavierlehrer Beethoven geht an, was ich (II, 86 A.) über Passagen zum G-dur-Konzert, die Beethoven mit Rücksicht auf die Erweiterung der Klaviatur nachkomponiert hat; ferner aus Berichten Czerny's über seine Klangstudien am Klavier und über seine Ansichten von den Hauptpflichten eines Lehrers (II, 329 A.f.) mitteile — hoffentlich für die beteiligten Kreise willkommene Zugaben.

Auf dem Felde der äußeren Lebensgeschichte habe ich manche Einzelheit aus der Jugendzeit nachgetragen, auch am Schlusse des Werkes; denn durch eine seltsame Verkettung von Umständen sollte Beethovens Gemüt an der Ausgangspforte des Lebens noch einmal an die Interessen des Einganges gemahnt, und so das Bild des Todes um manchen ergreifenden Zug bereichert werden. Im übrigen habe ich den gesellschaftlichen Beziehungen Beethovens, seinem Verhältnis zu Familie und Verwandten, namentlich den Brüdern, zu den Freunden und Gönnern, endlich zu den Frauen, soweit es zulässig und erforderlich schien, besondere Aufmerksamkeit gewidmet; nächstdem der oft so bedenklichen finanziellen Lage, der gegenüber Charakter und schöpferische Tätigkeit um so erhabener hervortreten; gelegentlich auch den Wohnungslaunen unseres Helden, bilden sie doch eine Art tragischen Triebes in seinem Leben, welches nach außen hin ruhelos wogte und nur im Schaffen innere Ruhe fand. Die Ruhelosigkeit seines Daseins wird

Digitized by Google

auch durch sein unbefriedigtes Suchen nach einer ehelichen Verbindung illustriert. Ich habe in dem das Verhältnis zu den Frauen betreffenden Abschnitte eingehend Beethovens Heiratsplan von 1810 und die Teilnahme seiner Kunsttätigkeit an seiner damaligen Stimmung erörtert. Einer teilweise neuen Betrachtung bedurfte ferner das Eingreifen Bettinas von Arnim in das Leben des Meisters, besonders hinsichtlich der angeblichen Briefe desselben an sie. Die Angelegenheit ist, so hoffe ich, nunmehr erledigt, und zwar nicht zum geringsten durch das Verdienst der Verlagshandlung, die mit dankenswerter Bereitwilligkeit dem einzigen Briefe, welcher der Sachlage nach auf Echtheit Anspruch machen darf, durch seine Faksimilierung zu äußerer Beglaubigung verholfen hat.

Mit einem gewissen Bedauern erwähne ich, daß ich meine Beiträge von Polemik gegen Thayer nicht ganz frei habe halten können. Es war dies namentlich unmöglich bei der Darstellung der Beziehungen Beethovens zu Mälzel, dem bekannten Erfinder des Metronom. Thayers völlig unmotivierte Angriffe gegen das moralische Verhalten Beethovens haben mir die Streitfeder in die Hand gedrückt. Stillschweigen und Nichtbeachtung wäre mir als ein Vergehen gegen die Manen des großen Mannes erschienen.

Zu den musikalischen Beigaben ist die meines Wissens im Buchhandel nicht zugängliche „Dernière pensée“ (I, 76f.), der schöne Anfang des nicht vollendeten Klavierkonzertes in D-dur (II, 90) und die Originalgestalt der in den Quartetten Op. 59 verwendeten russischen Melodien (II, 38 A.) hinzugekommen.

So möge denn das Buch von neuem hinausgehen und das bleiben, was es durch seinen Verfasser bestimmt und befähigt war zu sein — eine Leuchte durch die Wege, welche der Genius Beethovens gewandelt ist. —

Berlin, am 16. September 1884.

Gustav Behncke.

Digitized by Google

Aus dem Vorwort zur dritten Auflage.

Dir, teure Mutter, die mich des Auftrages gewürdigt, des verewigten Gatten Werk über Beethoven für die neue Ausgabe vorzubereiten, sei das Ergebnis meiner Arbeit in Dankbarkeit und Verehrung zugeeignet.

Du empfängst das mir anvertraute Buch in teilweise erneuter, auch an Umfang erweiterter Form zurück. In wie weit ich in Zutat und Änderung das rechte Maß gehalten, wie weit es mir gelungen, meine Darstellung der des Verfassers harmonisch zuzugesellen, überlasse ich dem Urteil anderer, insbesondere Deiner Entscheidung. Mir liegt es nur ob, das Ziel zu bezeichnen, welchem ich nachtrachtete, das Gebiet zu begrenzen, auf welchem ich die Tätigkeit des Herausgebers für berechtigt, beziehungsweise für geboten hielt.

Beides ergab sich ebensosehr aus dem Geiste des Buches, wie aus der Pietät für den Verfasser.

Marx war eine durchaus ideale Natur, die sich nach allen Seiten, im Leben wie im Schaffen auf das Herrlichste geltend machte. Wie er den Dingen des Alltagtreibens in Beziehung auf seine Person nur einen verschwindend kleinen Raum gestattete, und nur denjenigen Richtungen des Fühlens, Begehrens und Erkennens das Recht der Existenz zuerkannte, welche seinen Geist einem höheren Dasein zuzuführen und zu erhalten vermochten, so konnte er auch niemand nahen sehen, ohne ihn durch seine Idealität mächtig zu erregen und gleichsam weit über sich selbst emporzuheben. Wohl hatte er für die äußeren Angelegenheiten der Mitmenschen ein offenes Auge und Ohr, eine hilfsbereite Hand, aber all seine Teilnahme konzentrierte sich in dem echt humanen Streben, mit dem Nahenden, sei es auch der Geringste, geistige Fühlung zu erlangen, seine eigentümliche Begabung zu erkennen, die schlummernden Kräfte zu erwecken, die erwachten auf die geeignete Bahn hinzulenken, kurz das Bewußtsein mit dem begeisternden Glauben an eine edlere Bestimmung und Befähigung zu erfüllen.

Digitized by Google

Ein solcher Mann konnte auch im vorbereitenden Umgange mit Geisteshelden, deren Leben er darstellen wollte, nicht zweifelhaft sein, welchen Seiten ihrer Person er seine Aufmerksamkeit vorzugsweise zuzuwenden hatte; er mußte seine Aufgabe als Biograph im höchsten Sinne erfassen, das heißt bestrebt sein, ein geistiges Bild des Helden zu gestalten.

Wohl hat Marx seinen Beethoven geliebt, und den Lebensgang des großen Künstlers bald in den wenigen heiteren Zügen, die er bietet, bald in dem unendlich reicheren Gehalt an tragischem Geschick als mitfühlender Freund begleitet, aber auch an seinem Liebling in der Kunstgeschichte hat er Gerechtigkeit geübt, hat geschieden zwischen dem, was an ihm vergänglich war und dem, was den Tod überdauert. Dies Unvergängliche festzuhalten, den Kunstjüngern, allen geistesdurstigen Menschen überhaupt zur Belehrung und Erbauung, erachtete Marx für seinen Beruf.

Daher stellte er in den Vordergrund seines Werkes den Genius Beethovens, zu dessen Erkenntnis und Würdigung Niemand berufener war als er, der den tondichterisch gestaltenden Künstler mit dem erkenntnisvollen, der ewigen Naturgesetze der Kunst klar bewußten Theoretiker in sich vereinigte.

Gleichmäßig ausgerüstet, seinen Gegenstand durch unmittelbare Intuition wie durch wissenschaftlich begründetes Kunsturteil zu erfassen, dringt er tief in den Geistesorganismus seines Helden und in die Geheimnisse seines Schaffens ein — zeigt er uns an dem Inhalt seiner Hauptwerke die eigentümliche Begabung, Grundrichtung und Berufung Beethovens, seine Einheit mit den Vorgängern und seine Verschiedenheit von ihnen, sein freies Walten innerhalb der überlieferten Kunstformen, wie das Hinausschreiten über dieselben, wo es der künstlerische Zweck, die Erweiterung und Vertiefung des in Tönen darzustellenden Inhalts verlangte — legt er uns endlich das auf psychische und physische Motive basierte Gesetz dar, nach welchem sich die schöpferische Tätigkeit Beethovens so wie es geschehen und nicht anders entwickeln mußte.

Daß für ein solches Geistesbild auch dem Menschen Beethoven Züge entlehnt werden mußten, versteht sich von selbst. Sind doch Künstler und Mensch nur eine Persönlichkeit, und ist doch das

Digitized by Google

Ideal, dem der Künstler nachstrebt, durchaus bedingt durch den Charakter des Menschen, der seinerseits wieder das Ergebnis von Naturanlage und Lebensschicksal ist. Aber so unzweifelhaft diese Tatsache ist, so notwendig ergab sich für Marx aus ihr der Umfang, in welchem das rein biographische Material für die Darstellung verwertet werden durfte. Nur solche Züge durfte er aufnehmen, welche den Künstler und seine Werke erklären, welche die lebendige Wechselwirkung zwischen jenen beiden Faktoren der Beethovenschen Persönlichkeit zur Anschauung bringen, fern halten jedoch alle Mitteilungen aus denjenigen zahllosen Einzelheiten des äußeren Lebens, welche Phantasie und Denken des Lesers nur zerstreuen, das Wesentliche der Erscheinung Beethovens nur verdunkeln könnten.

So bezeichnet denn Marx' Beethoven in Rücksicht des erstrebten und erreichten Zieles einen Höhepunkt, einen Moment des Abschlusses und der Vollendung auf dem Gebiet der Beethovenliteratur. Mittler wollte Marx sein zwischen dem Künstler und seinen Freunden, zwischen dem schaffenden Genius und den empfänglichen Geistern, zwischen dem neben Sebastian Bach deutschesten aller Tondichter und dem gebildeten Teile des deutschen Volkes. Und er ist es geworden durch die Tiefe seiner eigenen Erkenntnis, durch die Kraft und Schönheit seiner Darstellung, welcher der Künstlergeist des Darstellers aufgeprägt ist.

Seit dem Erscheinen der zweiten Auflage sind zwölf Jahre vergangen, ein Zeitraum, in welchem überwiegend die äußere Seite von Beethovens Leben an Männern wie Thayer, Nottebohm und Nohl rührige, mit Scharfsinn und Gründlichkeit verfahrende Bearbeiter gefunden hat, denen gleichwohl als letztes Ziel ebenfalls die Veranschaulichung des Künstlers Beethoven vorgeschwebt. Nur haben sie den umgekehrten Weg eingeschlagen. Während Marx Beethoven vor allem aus dem Innern seiner Werke zu erfassen, und jeden Charakterzug, den das äußere Leben des Tondichters bot, dem aus den Werken gewonnenen Bilde von der Struktur seines Geistes einzufügen getrachtet — haben jene von außen einzudringen gesucht, haben sich an die Stätten seiner Wirksamkeit begeben, bei noch lebenden Zeitgenossen, Freunden oder Verwandten Beethovens, in den Bibliotheken, in den Archiven der Musikgesell-

Digitized by Google

schaften und Verleger nachgeforscht, um durch Feststellung jeder, auch der einzelnsten und kleinsten Tatsache bestimmte Standpunkte für den Einblick in den Kern der Beethovenschen Individualität zu gewinnen. Marx' Arbeit war vorwiegend künstlerischer, kunstphilosophischer Natur, die der Neueren historischer. Wie Marx sich den letzteren gegenüber bei einer neuen Bearbeitung seines Buches verhalten haben würde, ist außer Frage. Er hätte ihre Ermittelungen, soweit sie tatsächliche Berichtigungen sind, dankbar aufgenommen, insofern dieselben aber darüber hinaus eine Vermehrung des biographischen Stoffs bieten, würde er sie an dem Geiste seines Buches, an der idealen Aufgabe eines Biographen überhaupt gemessen und von dem Ausfall dieser Prüfung ihre Aufnahme in sein Buch abhängig gemacht haben.

Was der verewigte Verfasser getan haben würde, habe ich statt seiner zu tun unternommen.

Vor mir lag ein reiches, durch die neuere Forschung aufgehäuftes Material, ausschließlich chronologisch-biographischen Gehalts! Ich habe mit Rücksicht hierauf das vorliegende Buch durchgesehen, jede auf diesem Gebiet als unrichtig erkannte Stelle verbessert, im übrigen mich aber bemüht, mit Marx' Auge Auslese zu treffen, alles zu prüfen, das Gute, in Marx' Sinne Gute zu behalten und es an passender, den Künstler und Menschen möglichst zugleich beleuchtender Stelle einzuflechten. Daß hierbei mit tunlichster Schonung des ursprünglichen Textes verfahren ist, daß vor allem der gleichsam geheiligte Kern des Buches, die Charakteristik des Künstlers und seiner Werke im Vergleich zur zweiten Auflage völlig unverletzt und unverfälscht erhalten ist, bedarf wohl kaum der ausdrücklichen Erwähnung. Aber dies Eine muß ich im Hinblick auf Marx mit freudiger Genugtuung aussprechen: Unter allem Neuen, was die historische Richtung über den Charakter und die Werke Beethovens mittelst archivarischer Forschung zutage gefördert hat, hat sich auch nicht eine Tatsache gefunden, die der Marxschen Grundauffassung vom Künstler und Menschen Beethoven widersprochen, ihr nicht vielmehr zur herrlichsten, gleichsam urkundlichen Bestätigung gereicht hätte.

. . . . . .

Digitized by Google

Ich schließe mit einem Wunsche, dessen Erfüllung der wohltuendste Lohn meiner Arbeit sein würde. Möge das Buch sich auch in seiner neuen Ausstattung die Teilnahme und den Beifall der musikalischen Welt bewahren und möge der teilweise erneuerte Rahmen das von Marx entworfene Geistesbild Beethovens nur schöner und leuchtender hervortreten lassen.

Berlin, Ende September 1874.

Gustav Behncke.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Daß dies Buch über Beethoven schon nach verhältnismäßig kurzer Zeit zu einer zweiten Auflage gelangt ist, erfüllt in der Tat mich mit reiner Freude. Denn ich erblicke zwar in dem Ereignisse Bestätigung meines Strebens, aber noch viel mehr und viel erhebender den Ausdruck jener Teilnahme und Verständnis für den idealsten Tondichter, durch welche unser Volk sich selbst ehrt und erhebt. Wenn mein Werk irgendeine Bedeutung hat, so ist es die, sich im Einklang mit diesem Volkssinn dem Tondichter in Lieb' und Verehrung zugewendet zu haben. Nicht anders wüßt' ich zu deuten, daß mir seit dem Erscheinen des Buches von Freunden und Unbekannten Beiträge zur Bereicherung desselben zugeflossen sind, die jetzt der neuen Ausgabe zu statten kommen. Vermag ich auch nicht allen zu danken, so will ich doch neben Herrn Bibliothekar Espagne, der mir mit der schätzenswertesten Einsicht und unermüdlicher Bereitwilligkeit beigestanden, Herrn Hausfelder, Lehrer an der Garnisonschule zu Kosel, für schätzbare Briefe Beethovens, Herrn Professor Moscheles für seinen Beistand zur Aufklärung der vielberufenen Bettinen-Beethoven-Briefe, Herrn Artaria in Wien für Mitteilung der vollständigen Partitur von König Stephan, Herrn Moritz Schlesinger für biographische Notizen und Autographen meine lebhafteste Erkenntlichkeit aussprechen.

Digitized by Google

Wieweit diese Gaben und die Beteiligung, die der Gegenstand meines Buches ihm erworben, der neuen Ausgabe zu statten gekommen, haben andre zu beurteilen. Ich selber bin mir nur der fortdauernden Liebe zur Sache bewußt und des unablässigen Strebens, in der Erkenntnis meines Gegenstandes vorzudringen und meiner eigentlichen Aufgabe genugzutun, die keine andere ist, als: den Künstler aus seinen Werken zu erkennen und diese aus seinem Wesen und Leben zu begreifen.

Allerdings ist der Künstler zugleich Mensch; allerdings sind die menschlichen Verhältnisse und Erlebnisse des Künstlers unserer Teilnahme um so viel näher gerückt, als er uns durch seine Werke vor andern Menschen lieb und teuer ist. Diese Teilnahme am Menschen im Künstler ist zu naturgemäß, besonders für das Gemütsleben des Deutschen, als daß sie versäumt werden dürfte. Vielleicht wird man in der zweiten Auflage noch mehr als in der ersten gewahr werden, daß auch der Mensch Beethoven, nicht bloß der Künstler dem Herzen seines Biographen nahe gestanden; sind denn beide nicht ein einiges unteilbares Wesen? Sind denn die Werke nicht, ist nicht das ganze Künstlertum aus dem Menschen hervorgetreten und in seinem Wesen bedingt? Gerade bei Beethoven tritt der Einfluß seiner Erlebnisse und Zustände — man denke nur an seine Taubheit — heller und schlagender hervor, als bei der Mehrzahl der Menschen.

Allein der Mensch Beethoven ist noch nicht der Künstler Beethoven. Es handelt sich ihm gegenüber nicht um ein „Gemälde des menschlichen Herzens“ und Schicksals, sondern um ein Abbild des waltenden Genius, wie er eingeboren ist gleich uns allen in die allgemeinen kreatürlichen und gesellschaftlichen Zustände, sein Haupt aber emporhebt in das leuchtende Blau des Himmels — und von dort her rätselvolle Worte herüberbringt, die zu verstehen unser Sehnen ist und unser Heil. Hier deutend, hier vermittelnd einzutreten, ist Aufgabe der Künstlerbiographie. Ohnedem muß sie von jedem Roman übertroffen werden. Denn nichts kann und muß einfacher, äußerlich ärmer sein, als der Lebenslauf solcher, deren Leben nach innen gekehrt ist.

Nach dieser Anschauung hat sich schon die erste Ausgabe

Digitized by Google

des Beethoven gestaltet, jetzt die neue. Sie ist biographisch bereichert worden, aber doch nur so weit, als der Einblick in den Menschen und seine Schicksale den Künstler deutlicher und liebenswürdiger hervortreten ließ. Und wenn allerdings in den neu hinzugekommenen Momenten aus dem Leben Züge sich finden, die tief in jedes fühlende Herz greifen, andre, die mit der Helligkeit und Schnelle des Blitzes Streiflichter auf verheimlichte Partien dieses merkwürdigen Lebens werfen: so mag ich doch nicht bergen, daß alles, was zur Aufklärung dieses Künstlertums, seines Wachsens und Ausgehens hat neu erforscht und entwickelt werden können — als Beispiel diene die vervollständigte Behandlung der Quartette — mir als das Gewichtvollere erscheinen will für Künstler und solche Kunstfreunde, denen daran gelegen sein muß, die Werke des Meisters, aus ihnen sein künstlerisches Walten und seine Bedeutung in der Kunst, und damit endlich das Wesen der Kunst selbst immer tiefer und sicherer zu erfassen. Nur zu diesem Zweck ist die Betrachtung der Werke weit über den Kreis der ersten Ausgabe hinaus erweitert und namentlich das einzige „Schauspiel mit Chören", das Beethoven geschrieben, hinzugezogen worden, obgleich es zurzeit noch gar nicht veröffentlicht ist.

Um Raum zu gewinnen, ist der in erster Ausgabe mitgeteilte Anhang über den Vortrag Beethovenscher Klavierwerke, der ohnehin ungebührlich hat eingeschränkt werden müssen, ganz ausgeschieden und erscheint unter dem Titel „Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke" als selbständige Schrift, der wenigstens räumlich die Möglichkeit gegeben ist, ihren Zweck zu erfüllen.

Das Opfer der Dankbarkeit, das wir alle dem Verewigten bringen, es werde zugleich Aussaat für die Zukunft der Kunst und unseres Volkes.

Berlin, am 18. Oktober 1862.

Adolf Bernhard Marx

Digitized by Google

Inhalt des ersten Teils.

Seite

Beethoven 1

Jugend 2

Abkunft. Familienleben; Vater und Großvater. Erster Unterricht; Pfeifer, van der Eeden, Neefe. Neefes Einfluß. Erste Kompositionen. Der junge Beethoven Organist und Mitglied der kurfürstlichen Kapelle. Graf Waldstein; Ritterballett. Virtuosität. Sterkel. Schulbildung; Unterrichtgeben. Familie Breuning (cf. II Ausgang). Besuch bei Mozart. Tod der Mutter. Haydn in Bonn.

Lehrjahre 19

Abschied von Bonn. Beethovens Stammbuch. Übersiedelung nach Wien. Zmeskall erster Freund und Mentor. Aufenthalt und Studien in Wien auf Kosten des Kurfürsten Max Franz. Haydn als erster Lehrer. Schenk. Albrechtsberger tritt an Haydns Stelle. Einfluß Haydns und Albrechtsbergers. Seyfrieds irreführendes Buch. Nottebohms Forschungen über Beethovens Studien. Strenge und freie Form, Formlosigkeit. Salieri, Kraft, Linke, Punto, Friedlowsky, Krumpholz als Nebenlehrer. Fürst Lichnowsky. Van Swietens Haus. Ausnutzung des jungen Künstlers. Der Bonner Freund Wegeler in Wien. Verehrung für Händel.

In die Welt 35

Körperkonstitution und Charakter des jungen Beethoven. Die Biographen bez. Kritiker Fétis, Lenz, Oulibicheff, Schindler. Fürst und Fürstin Lichnowsky. Rasumowsky. Schuppanzigh und der unter seiner Leitung stehende Streichquartettverein, Beethovens Beteiligung dabei. Beethovens freie Phantasie. Himmel. Louis Ferdinand. Wölffl. Hummel. Steibelt. — Anregung zur Quartettkomposition.

Die Vorgänger 49

Händel, Seb. Bach, Haydn, Mozart. Ihr Einfluß auf Beethoven. Gluck. Mehul. Cherubini.

Digitized by Google

Seite

Die kleinen Arbeiten 63
Jugendarbeiten: Erste Sonaten, Quartette, Trios, Variationen. Gelinek. Vierhändige Märsche Op. 45. Arbeiten auf äußeren Antrieb, nicht aus innerem Drange unternommen. Edition von Jugendwerken in der Zeit größerer Reife. Variationen Op. 34 und Op. 35. Sonate zu vier Händen. Die Lieder Op. 52. Die Sonaten Op. 49 und Op. 79. Bagatellen Op. 33, Op 119, Op. 126. Dernière pensée musicale und ihre Deutung. Die Variationen in C-moll. Die Idee der Variation und Beethoven. Von welchem Standpunkt sind die kleinen Arbeiten zu beurteilen?

Der Eintritt in die Laufbahn 84
Lebensrichtung Beethovens im Vergleich mit der Mozarts und Haydns. Ziel der letzteren. Ihre Klaviermusik. Ihre Symphonien. Beethovens Charakter. Unabhängigkeit gegen die Kritik und die Klaviermeister. Die Klaviertrios Op. 1 und Op. 11; das Klavierquintett Op. 16. Bedenken gegen die Verbindung des Klaviers mit andern Instrumenten. Das Scherzo. Bedeutung der Drei- und Vierzahl der Sätze. Idealer Charakter des Klaviers. Sonaten Op. 2. Die Quinte in der Entwickelung des Tonsystems. Bedeutung der Menuett. Sonaten mit Violoncello Op. 5. Reisen nach Berlin und Prag. Gesangmusik: Szene Ah perfido, Op. 65. Die Lieder Op. 75, Op. 83, Op. 82, Op. 32, Op. 46. Daraus besprochen: Mignon, das Duett Odi l'aura, Adelaide, Neue Liebe neues Leben. — Die vierfache Komposition der Sehnsucht von Goethe.

Beethovens Stellung 122
Czernys Urteil. Lichnowskys Haus. Pekuniäre Unterstützung durch Lichnowsky. Vorübergehende Entzweiung mit dem letzteren. Beethovens Sinnesart. Teilnahme an Politik. Unabhängigkeit und Selbstgefühl. Unterrichtslast, Erzherzog Rudolf. Seine Freunde. Der Adel. Zmeskall. Briefe an Zmeskall. Liebe zu Julia Guicciardi Cis-moll-Sonate. Lösung des Verhältnisses zu Julia. Es-dur-Sonate, Op. 27. Christoph und Stephan von Breuning, Wegeler. Popularität, das Publikum, die Verleger, die Kritik. Behandlung geschäftlicher Angelegenheiten. Beethovens Schaffen, quantitativ gemessen; Werke mit und ohne Opuszahl; die Übertragungen. Beethoven Ferdinand Ries' Klavierlehrer, nachsichtig gegen Fehler der Technik, streng gegen Mangel an Ausdruck. Lebensweise; Gewohnheiten. Lust am Spazieren und Umherschweifen. Dabei immer Arbeit; Notizbücher

Das Verhängnis 155
Schwinden des Gehörs. Selbstmordgedanken. Vereinsamung. Konversationshefte. Argwohn und Reizbarkeit. Nachteil für Spiel und Direktion. Fétis' und Oulibicheffs Irrtümer. Einfluß der Schwerhörigkeit auf Komposition. Größere Fähigkeit für die Wahrnehmung tiefer Töne. Urphänomen des Tonlebens. Urteil des Professors der Ohrenheilkunde A. Lucae. Sonaten Op. 7, Op. 10. Sonaten Op. 14. Beethovens Erläuterungen über sie. Unfruchtbarkeit reinformaler Betrachtung und willkürlicher Deutung. Sonate Op. 13.

Digitized by Google

Seite

Sonaten Op. 22, Op. 54, Op. 53. Tonspiel. Andante favori. Sonaten Op. 26, Op. 28, Op. 31. Das Rezitativ in der Instrumentalmusik. Psychologische Entwickelung in der Musik.

Chorische Werke 193
Konzerte Op. 15, 19, 37. Charakteristik des Konzerts. Quatuors Op. 18. Charakteristik des Quartetts. Haydns und Mozarts Quartette. Quintett Op. 29. Septuor Op. 20. Das Ballett Prometheus. Symphonie C-dur Op. 21. Beethovens Orchester. Oulibicheffs Irrtümer und Lenz' Sommersprosse. Mozarts C-dur-Symphonie. Berlioz. Symphonie D-dur Op. 36. Das typische Finale. Schmerz und Seligkeit nebeneinander. Das Heiligenstadter Testament. Heiligenstadt.

Heldenweihe. 235
Beethovens Anerkennung bei den Musikfreunden. Die Kunstgenossen. Clementi. Spohr. Romberg. Die alte Kritik; Spazier, Albrechtsberger, Beethovens Verhalten dagegen. Oratorium Christus am Ölberg. — Beethovens Republikanismus. Sinfonia eroica. Zorn gegen Napoleon, den Verräter der Republik. Idee der Eroica: die Schlacht als Idealbild, nicht eine bestimmte Schlacht. Die Ausführung.

Die Sinfonia eroica und die Idealmusik 265
Musik als Tonspiel. Gefühlssphäre der Musik. Dramatik und Objektivität in der Instrumentalmusik. Richard Wagners Auslegung der Eroica. Goethes Wort über Beethoven. Beethovens Auslassung über den zweiten Satz. Oulibicheffs Auffassung. Fétis. Berlioz. Französische Hypothese.

Die Zukunft vor dem Richterstuhl der Vergangenheit 282
Der Fortschritt des Geistes. Ries. Die Kritik. Berlioz. Lenz. Oulibicheff-Thersites.

Rück- und Umschau 291
Tonspiel. Das Tripelkonzert Op. 56. Horn-Sonate Op. 17. Sonaten mit Violine Op. 30. Charakterentwickelung in Beethoven. Melodie, Rhythmus, Modulation. Energie, als Grundzug seines Charakters. Vergleich mit Händel. Sonate mit Violine Op. 47. Phantasie Op. 77. Noch einmal die Formfrage. Mehrheit der Sätze, das Scherzo. Gellerts Lieder, Op. 48. Beethovens Glaubensartikel.

Leonore 305
Der Musiker und die Oper. Gluck und seine Nachfolger. Beethovens Standpunkt. Ungewollte Konkurrenz mit Cherubini. Erster Versuch der Opernkomposition im Jahre 1803. Nachgelassenes Gesangstück aus dieser Zeit. Das Jahr 1804. Das Skizzenbuch von 1802/1804. Sonnleithner liefert den Text zu Leonore. Die französische Oper Leonore von Pierre Gaveaux, die italienische von Paer. Das Operngedicht Leonore; sein Lebenspunkt für Beethoven. Leonore, Ideal des deutschen Weibes. Eleonore von Breuning. Das Kleinleben in der Oper. Die erste Ouvertüre, Op. 138. Sie wird zurückgelegt. Mißverständnis über Originalität. Wann ist die Ouvertüre Op. 138 komponiert? Zurückweisung des Jahres 1807,

Digitized by Google

Seite

Widerlegung Nottebohms. Es ist an dem überlieferten Jahre 1805 festzuhalten aus äußeren und inneren Gründen. Zweite Ouvertüre. Erste Gestalt der Oper. Sie fällt. Die Kritik; Cherubini. Umgestaltung der Oper; Dritte Ouvertüre. Die Oper hat in der neuen Gestalt Erfolg, wird aber von Beethoven abermals zurückgezogen. Beethovens Argwohn und Empfindlichkeit. Stephan von Breuning, der treue Freund, befangen in Beethovens Auffassung. Der Titel: Leonore oder Fidelio?

Letzte Umgestaltung der Oper 351

Das Jahr 1814. Umgestaltung des Textes durch Treitschke. Beethovens Unverdrossenheit und Treue. Vierte Ouvertüre. Dritte Vorführung der Oper. Großer Erfolg. Die zwei Opernprinzipe, das Glucksche und das Mozartische. Beethoven, der Nachfolger Mozarts. Charakteristik der Beethovenschen Oper. Der ursprünglich gestaltende und der umgestaltende Beethoven. Vergleichung der drei Partituren. Die vier Ouvertüren. — Gehäufte Anträge zu neuen Opern; Opernpläne bis zum Tode.

Digitized by Google

Beethoven.

Das Leben des Mannes sind seine Taten, des Künstlers seine Schöpfungen. Die äußerlichen Vorgänge, Zustände, Verhältnisse sind nur Träger und allerdings Bedingungen jenes eigentlichen Lebens; sie können an sich unbedeutend erscheinen, ja, bei Männern geistiger Tat können sie kaum anders, da der innerlichen Arbeit nicht Wechsel und Bewegung, sondern Einfachheit und Stille des äußerlichen Daseins gemäß sind. Bei wem aber wäre dies zutreffender als bei dem Tondichter, dem nicht bloß das Schaffen ein innerlicher Vorgang ist, sondern auch der Gegenstand des Schaffens? Dem Maler bietet sich die schaubare Welt ringsumher mit ihrer Gestaltfülle, mit ihrem Licht- und Farbenzauberspiel als Stoff seines Schaffens; der Musiker muß diese Welt in sein Inneres hineinnehmen, um aus ihm heraus sie neubeseelt wiederzugebären.

So war es Notwendigkeit, daß das Leben des innerlichsten Tondichters, Beethovens, nach außen sich am stillsten und einfachsten gestalte; nicht jene bunten Reisebilder hat es aufzuweisen, die Händels und Mozarts Jugend in Italien, Frankreich, England erheiterten, nicht den Kampf zweier Volks- und Kunstprinzipe, der — noch heute unentschieden — um Glucks hohe Tat die geistreichsten Köpfe Frankreichs gegeneinander scharte, seine Spaltung in den Hof und das königliche Paar hineinriß. Nicht jenen behagens- und schimmervollen Überfluß kennt es, in dem Spätere geboren wurden, oder den andere zu erwerben und zu genießen verstanden. In unscheinbarer Enge begann Beethoven seinen Lebenslauf. Besitzlos in die Welt hinaustretend, unerzogen für die Welt, lernte er nicht, zu besitzen und sich ein sicher freies Dasein zu bauen. Damit seine Sendung sich vollziehe, mußte noch ein unheimlich Geschick in den inneren Organismus zerstörend eingreifen, tiefste Stille, Einsamkeit von innen heraus um ihn her auszubreiten.

Digitized by Google

Nichts ist hier Zufall oder Schuld; nirgends vielleicht hat sich der notwendige Einklang der Lebensverhältnisse mit der Lebensbestimmung klarer herausgestellt, als an diesem Beethoven. Was andere gehemmt und gebunden hätte für immer, ihn mußt' es stählen und freimachen; diese Stille des Lebens, in der andere verdumpft wären, für ihn belebte sie sich mit Gesichten, mit Schmerzen und Entzückungen überschwenglicher Fülle und unabsehbaren Wechsels; selbst jene Zerrüttung, die jeden andern Musiker tückisch gleich zaubergewaltigem Fluch innerlich ertötet hätte, geheimnisvoller Segen ward sie ihm, unverstandene Weihe für den in ihn gelegten Beruf. Dieser Segen hat in ihm gewebt und gearbeitet, unbegriffen und qualvoll wie das eiserne Joch auf dem Nacken des Propheten. Sicherlich hat er ihn auch gelabt mit Ahnungen und Bestätigungen, wie sie nur dem Künstler zuteil werden.

Schließt nun dieses äußerlich so einfache, oft so getrübte Leben eine Überfülle geistiger Anschauungen und Taten in sich, vollbringt die Tonkunst in ihm einen jener Momente, in denen das Alte sich vollendet und aus ihm die neue Idee verklärend emporschwebt: so darf man voraussehen, daß auch das an sich Unscheinbare, vom Geistesstrahl getroffen und durchdrungen, seine wahre Bedeutung und Würdigkeit empfangen wird.

Jugend.

Ludwig van Beethoven ward seinem Vater Johann, einem Sänger in der Kapelle des zu Bonn hofhaltenden Kurfürsten Max Friedrich, Erzbischofs von Köln, Mitte Dezember 1770 geboren.*) Der Vater, unruhig und unbefriedigt in seiner dunkeln, kümmerlich

*) Ein von der Bonner Mairie im Jahre 1810 ausgestellter Taufschein bezeugt, daß B. am 17. Dezbr. 1770 getauft worden ist. Für den Tag der Geburt besteht eine amtliche Beglaubigung nicht. Doch da in der damals rein katholischen und einem geistlichen Fürsten untertänigen Stadt die Taufe mit fast ängstlicher Eile der Geburt folgte, so dürfte der Tag der letzteren der 16. Dezember gewesen sein.

Digitized by Google

ausgestatteten Stellung, hatte sich wenigstens den allgemeinsten Lebenstrost, die Ehe, nicht versagen mögen; er hatte am 12. November 1767 die Witwe des kurfürstlichen Kammerdieners Laym, die damals einundzwanzigjährige kräftige Maria Magdalena Keverich heimgeführt. Sie gebar ihm am 2. April 1769 einen ersten Sohn, der bald nach der Geburt verschied, dann den Ludwig, dann, am 8. April 1774, einen dritten Sohn, Kaspar Anton Karl, und am 2. Oktober 1776 den vierten, Nikolaus Johann.*) Drei später geborene Kinder starben in frühester Jugend.

Da saß nun der arme Musikus mit dem für seine Mittel viel zu zahlreichen Hausstande in seiner engen, dunklen Wohnung im Grausschen Hause in der Bonngasse,**) in ängstigender Dürftigkeit, aus einer Verlegenheit in die andere fallend, oft am Notwendigsten Mangel leidend. Gutmütig von Natur, reizbar, wie Musiker eben sind, gedrängt und gestachelt durch unablässige Not, ward er herausfahrend gegen die Seinigen, zum Jähzorn geneigt, dann wieder durch den Anblick der Kinder und den Zuspruch der guten, verständigen Gattin leicht beschwichtigt und erheitert; in schlimmsten Tagen suchte der Arme Trost und Vergessen im Glase. War Ruhe im Haus und übte er sich am Klavier im Gesange, so blieb Ludwig — kaum vierjährig — gewiß nicht fern; kein Spiel und kein Spielgesell hielt ihn dann ab, er mußte zum Vater. Da drängt' er sich, so nah es ging, an seine Seite, lauschte still und bewegungslos und ernst dem Gesang, der ihn entzückte, und bat, sooft der Vater schließen wollte, so eindringlich und unwiderstehlich, nur noch ein klein wenig zu singen. Dann nahm der Vater sein Kind auf den Schoß und sang wieder „schmeichelnd hold",

*) Vgl. Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, von Dr. F. G. Wegeler und Ferdinand Ries. Koblenz 1838. Dazu der Nachtrag von Wegeler aus dem Jahre 1845. Wegeler lebte von 1782 bis September 1787, dann von Oktober 1789 bis gegen Ende 1792 in Bonn, dann von Oktober 1794 bis Mitte 1796 in Wien mit Beethoven in vertrautestem Umgange und blieb durch Briefwechsel und gemeinschaftliche Freunde (F. Ries und Stephan v. Breuning) in steter Beziehung zu ihm. Seine Mitteilungen sind über B. die erste sichere Quelle.

**) Wegeler: „Das vierte rechter Hand vom Judengässchen her, bezeichnet mit Nr. 515, dem jetzigen (1838) Posthause gegenüber. Das ehemals Graus'sche Haus gehörte später (1845) dem Dr. Schildt." Das größere Publikum betrachtete einst, durch eine Inschrift verleitet, gewöhnlich das Haus Nr. 934 in der Rheingasse als Geburtsstätte Beethovens. Die Ansprüche dieses Hauses sind als unrichtig erwiesen. Allerdings wohnten die Eltern, welche ihre Wohnung öfter wechselten, hier eine Zeitlang, und zwar wahrscheinlich seit dem Jahre 1776.

Digitized by Google

faßte die kleine Hand in seine und ließ ihn die Melodie, die er sang, mitspielen. Das war dem Kind eine Lust ohnegleichen, es war nicht vom Klavier wegzubringen: bald gelang es ihm, die Melodie selbst zusammenzufinden. Fünf Jahr*) war es alt, da beschloß der Vater, ihm förmlichen Unterricht auf Klavier und Geige zu geben.

Guter Wille war auf beiden Seiten vorhanden; aber der reicht nicht aus. Der Vater mag ohnehin kein sonderlicher Musiker und Lehrer gewesen sein, wenigstens hat er sich in keiner Hinsicht einen Ruf gemacht. Nun mischte sich aber, verzeihlich in der Lage des Bedrängten, der Gedanke hinein, in dem Knaben einen Gehilfen für Erwerb zu erziehen,**) um die jüngeren Brüder besser durchzubringen und den unablässigen Forderungen des Haushaltes einigermaßen zu genügen. Das hatte Eile; der Knabe sollte üben, viel, unablässig üben, festhaltende Strenge, jähzornige Wallungen wechselten mit natürlicher Güte und heimlicher Reue aprilhaft. Auf der andern Seite mochte der kräftige, eigenwillige, unruhige Knabe wohl nach seiner Weise gern Musik machen; aber zu vorgeschriebenen und unablässigen Übungen war er schwer zu bringen. Sie und das ganze Benehmen des Lehrenden verleideten ihm fast die Musik und verhärteten ihn gegenüber dem wankelmütigen Vater, dessen Schwächen dem scharfen Kinderauge nicht entgehen mochten. Nur die fromme, liebekräftige Mutter, „die (sagt Beethoven später) mit meiner Störrigkeit so viel Geduld hatte," an der das Kind mit einer noch im Mannesalter nachwirkenden Innigkeit hing, wußte das hartgewordene Herz ihm zu schmelzen; mit der Erweichung kehrte dann die Liebe zurück zu dem süßen Spiel der Töne.

Noch ein Labungsquell floß der oft beklemmten Familie. Das war die Erinnerung an den Großvater väterlicher Seite, ebenfalls Ludwig geheißen. Dieser, über dessen Herkunft Thayer

*) Die Widmung der ersten drei Sonaten (in der Speyerschen Blumenlese herausgegeben) an den Kurfürsten Maximilian Friedrich bezeichnet das vierte Jahr als den Anfang musikalischer Beschäftigung; vielleicht sind jene Spiele dazugerechnet. (Im Verzeichn. d. Kompositionen Nr. 2).

**) Der Vater scheint, um des Sohnes Leistungen staunenswerter und einträglicher zu machen, sein Alter gefälscht zu haben. Eine kürzlich in Köln aufgefundene Konzertanzeige des „churkölnischen Hoftenoristen Beethoven" vom 26. März 1778 verheißt Klaviervorträge des „Söhngens von 6 Jahren", cf. Thayer: Ludw. v. Beethovens Leben, I. S. 106; II. S. 408. Seine pekuniäre Lage war freilich sehr traurig. Im Jahre 1767, als er sich vermählte, hatte er 100 Gulden Gehalt, welches sich innerhalb der nächsten 5 Jahre allmählich um 75 Gulden vermehrte.

Digitized by Google

(I. S. 96 fg.) zum Teil urkundlich berichtet, war im Jahre 1732 oder 1733 von den Niederlanden her in Bonn eingewandert. Die Kenntnis seiner Familiengeschichte reicht bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts. Damals waren die van Beethoven in einem belgischen Dorfe nahe bei Löwen ansässig. Ein Glied der Familie wanderte 1650 nach Antwerpen; sein Urenkel war Ludwig van Beethoven. Der Großvater, geboren oder getauft in Antwerpen am 23. Dezember 1712, verließ (wie es scheint) infolge häuslicher Mißhelligkeiten in noch sehr jugendlichem Alter das Haus seiner Eltern und kehrte niemals zurück. Wir finden ihn zuerst in Löwen wieder, wo er seit Ende 1731 bei dem Kapitel ad Sanctum Petrum als Sänger und stellvertretender Gesanglehrer fungiert. Auf welche Veranlassung er nach Bonn gekommen, ist unbekannt. Genug, im Jahre 1733 wird er daselbst mit 400 Gulden Gehalt, einer für seine Jugend nicht unbeträchtlichen Summe, als Hofmusikus des Kurfürsten Klemens August angestellt.

Als Solobassist hatte er nun in Kirche, Konzertsaal und Theater mitzuwirken. In Singspielen trat er mit Beifall auf, z. B. in „L'amore Artigiano", in dem „Deserteur" von Monsigny, in „Silvain" von Gretry und in „L'Inganno Scoperto" von Lucchesi. Durch seine Tüchtigkeit als Musiker wie als Mensch erwarb er sich stetig wachsendes Ansehen. 1761 ward er zum Kapellmeister berufen und trat nun an die Spitze der gesamten Hofmusik. Unter Sängern und Orchestermitgliedern hielt er mit Energie auf Zucht, Ordnung und Gehorsam; fand er arge Widerspenstigkeit, oder galt es, Streitigkeiten der Künstler untereinander zu untersuchen und zu schlichten, so gab seinen Bestimmungen der Kurfürst selbst, der ihm vertraute, den entscheidenden Nachdruck.

In der Familie erlebte er manches Leid. Bald nach seiner Anstellung im Jahre 1733 hatte er sich mit Maria Josepha Poll verheiratet. Diese ergab sich später dem Trunke, und ihr Laster ging auf den einzigen Sohn Johann, geb. 1740, über. Viel Ehre und Freude hatte er natürlich von diesem Sohne nicht, der es ohne das Ansehen seines Vaters sicherlich nie zu einer festen Existenz gebracht haben würde und mit dem Tode desselben in materieller und moralischer Beziehung seine Hauptstütze verlor, so daß er die Achtung seiner Mitbürger allmählich ganz eingebüßt zu haben scheint, was die Lebensart dieses schwachen Charakters nur noch unsteter machte.

Auf den Enkel kann Ludwig persönlichen Einfluß kaum gehabt

Digitized by Google

haben, da er schon am 24. Dezember 1773 starb; aber in der vergrößernden Kindererinnerung lebte der Großpapa Kapellmeister fort, mag oft in die Dunkelheit und Dürftigkeit des gegenwärtigen Zustands hineingeglänzt, oft in den schwankenden Träumereien, wie Knaben sich von ihrer Zukunft machen, mitgespielt haben. Unermüdlich erzählte er seinen Kameraden vom Großvater. Wenn die gütige Mutter ihren Ludwig recht erfreuen wollte, mußte sie ihm von diesem Großvater erzählen und dem Kleinen die blitzenden Augen des Alten vormachen; dann blitzten die Augen des Kleinen ebenso funkelnd entgegen. Seltsam war die Ähnlichkeit auch in der Statur; beide, der Großvater und der Enkel, waren kräftigen, gedrungenen Baues. Das Bildnis des Alten (vom Hofmaler Radoux) ist das einzige, was Beethoven sich später von Bonn nach Wien kommen ließ und das ihm bis zu seinem Tode Freude gemacht. So früh und so ausdauernd zeigte sich in ihm eine Anhänglichkeit an seine Familie, von der wir noch hören werden.

Das also war das musikalische Nest, in dem Ludwig van Beethoven die ersten Lebenskräfte sammelte, die ersten Anregungen für seine Kunst empfing. Was sonst noch auf ihn eingewirkt, um, vielleicht ihm selber unbewußt, in seinen späteren Erregungen und Gesichten mitzuspielen, wer weiß es? Er hat viel Gesang um sich her gehabt, vielleicht noch den bewunderten Großvater gehört. Gewiß ist der Knabe nach Knabenart neugierig auch in den Kirchen herumgeschweift. Daß er kirchlich-konfessionell erzogen oder angeregt worden wäre, wie vor ihm Haydn und Mozart, ist in der Nähe des voltairisierten Frankreich und unter einem Erzbischof, der ein Nationaltheater gründet oder beschützt, nicht anzunehmen; nirgends, auch nicht in seinen Werken, zeigt sich davon eine Spur. Betrat er die Kirchen, so konnte die anregende katholische Weise nicht anders als mysterienartig auf seine Phantasie wirken; und ist sie nicht ein Mysterium? Sicherlich hat der Bonner Knabe mehr als einmal jenem Bittgang nach der Minoritenkirche in der Rheingasse sich angeschlossen, zu dem Tausende der Landbewohner und der städtischen Jugend unter lauten Gebetsprüchen und einfältigem, kräftig rhythmisiertem Wechselgesang*) der Männer und Frauen oder des Vorsängers und Kinderchors am Feste der heiligen Maria von Kevlaar zusammenströmen, am vergoldeten, blumengeschmückten Gitter von der Geistlichkeit würdig empfangen, Gebet

*) S. Berliner allg. mus. Ztg., Jahrgang 7, S. 327.

Digitized by Google

und Gesang aber für sich allein in der übervollen Kirche vollendend. Anklänge — oder sinnverwandte Klänge finden sich in den späteren Tongebilden.

Ist dies nur Vermutung, so fehlt es für jene Zeit auch nicht an willkürlichen Erdichtungen. Die einen wollten, allen Kirchenbüchern zum Trotz, unsern Beethoven zu einem Niederländer machen, — als wenn er nicht durch und durch Deutscher und nur in Deutschland möglich wäre! Andere (die Franzosen Fayolle und Choron) hoffen anzuziehen, wenn sie ihn für einen natürlichen Sohn Friedrich Wilhelms II. ausgeben. Leider ist dieser König vor 1770 niemals in Bonn, und Beethovens Mutter niemals auswärts gewesen. Ihm selber war dies Gerede gleichwohl empfindlich genug, daß er noch in der spätesten Zeit, am 7. Oktober 1826, da er bettlägerig krank war, seinem Freunde Schindler an Dr. Wegeler in die Feder diktierte: „Du schreibst mir, dass ich irgendwo als natürlicher Sohn des verstorbenen Königs von Preussen angeführt worden bin. Man hat mir davon vor langer Zeit ebenfalls gesprochen. Ich habe mir aber zum Grundsatze gemacht, nie weder etwas über mich zu schreiben, noch irgend etwas zu beantworten, was über mich geschrieben worden. Ich überlasse Dir daher gern, die Rechtschaffenheit meiner Eltern, und meiner Mutter insbesondere, der Welt bekannt zu machen."

Sollte aus der Musik des Kleinen etwas werden, so mußte, das sah der Vater und besser vielleicht die Mutter ein, ein anderer und tüchtiger Lehrer für den nun bald neunjährigen Knaben herbeigeschafft werden. Der fand sich im Sommer 1779 in dem Tenoristen und Klavierspieler Pfeiffer, einem geschätzten Musiker. Beethoven hat später versichert, daß er diesem Manne das meiste verdanke, hat ihn auch, der in seinem Alter in Dürftigkeit gesunken war, nach Kräften mit Geld unterstützt. Ihm folgte bei seinem Abgange von Bonn 1780 der Hoforganist und Kammermusikus van den Eeden, ein ausgezeichneter Klavierspieler, der den Knaben erst unentgeltlich unterwies, dann ihm auf Kosten des Kurfürsten täglich eine Lehrstunde gab und ihn neben dem Klavier auch im Orgelspiel unterrichtete. Der Knabe machte so rasche Fortschritte, daß er sich oft in der Kapelle und in den Gemächern des Kurfürsten hören lassen durfte und stets Beifall fand.

Nach Eedens Tode ward der Hoforganist Christian Gottlob Neefe, zuvor Musikdirektor bei der Großmannschen Schauspielergesellschaft, mit dem Unterrichte beauftragt. Neefe war es, der den Knaben zum Komponieren anleitete, auch mit Seb. Bachs Klavier-

Digitized by Google

sachen bekannt machte; schon mit elf Jahren soll der Kleine das „wohltemperierte Klavier“ bewunderungswürdig gespielt haben. Aus dieser Zeit finden wir den ersten öffentlichen Bericht über ihn. Kramers „Magazin der Musik“ berichtet unter dem 30. März 1783 aus Bonn: „Louis van Beethoven . . . ein Knabe von 11 Jahren (er war schon im 13. Jahre) und von vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Klavier, liest sehr gut vom Blatt und um alles in einem zu sagen: er spielt grösstentheils das wohltemperirte Klavier von Seb. Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben . . . Herr Neefe hat ihm auch . . . einige Anleitung zum Generalbass gegeben. Jetzt übt er ihn in der Komposition . . . . Dies junge Genie . . . würde gewiss ein zweiter W. A. Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen.“ — Beethoven sollte kein Zweiter, sondern ein Erster werden.

Neefe unterwies seinen Zögling in der Harmonielehre und in der Kunst des sogenannten reinen Satzes. Ein Schüler des Leipziger Hiller und fleißiger Komponist (es sind von ihm 24 Sonaten, Klopstocksche Oden und Lieder gedruckt, ein Konzert, ein Monodram und vier Operetten aufgeführt worden, zwei andere Opern und ein Vaterunser waren handschriftlich vorhanden), 1783 in seinem fünfunddreißigsten Jahr, also in munterm, kräftigem Alter, — war er selber wohl geeignet, ein guter Lehrer zu sein. Zum polyphonen Gestalten hat er Beethoven nicht angeleitet, dies war ihm selbst fremd. Aber daß es ihm Ernst war mit seiner Aufgabe, zeigt die nachdrückliche Hinleitung zum wohltemperierten Klavier; sie hat Beethovens ganzes Leben hindurch nachgewirkt, denn die Verwandtschaft mit Bach hat bei aller Verschiedenheit der Richtungen sich nie ganz verleugnet und ist besonders in den späteren Werken des neuen Meisters immer deutlicher hervorgetreten. Die Richtung auf Bach hat übrigens Neefe von Leipzig mitgebracht, die „modernere“ und leichter wiegende der eigenen Kompositionen von Hiller und dem damaligen Zeitgeist in der Kunst.

Merkwürdigerweise berichtet Wegeler, daß Beethoven später der Meinung war, von Neefe wenig oder nichts gelernt zu haben. Dem widerspricht ein Brief Beethovens selbst an seinen alten Lehrer: „Ich danke Ihnen für Ihren Rath, den Sie mir sehr oft bei dem Weiterkommen in meiner göttlichen Kunst ertheilten. Werde ich einst ein grosser Mann, so haben auch Sie Theil daran“ (Mitgeteilt von der Berliner mus. Ztg. 1793. 26. Okt.). Wegeler muß seinen Freund mißverstanden haben; wahrscheinlicher klingt,

Digitized by Google

was eben derselbe mitteilt, Beethoven habe sich über Neefe wegen zu harter Kritik seiner ersten Kompositionsversuche beklagt. Wohl mag das eigentümliche Naturell des Knaben den unvermeidlichen Lehrzwang und das kritische Messer schärfer empfunden haben als die Wohltat der Leitung; stand er doch auch den späteren Lehrern eigenwillig und nicht anerkennend gegenüber, — gewiß nicht aus Undankbarkeit, sondern nach den Eingebungen seiner absoluten Eigentümlichkeit.

Jedenfalls zeugen die ersten Tonstücke, mit denen der Knabe schon im elften bis dreizehnten Jahr in die Öffentlichkeit trat, von einem, vielleicht nicht tiefwirkenden, aber praktisch geschickt fördernden und zustutzenden Leiter. Von diesen Erstlingen — neun Variationen über einen Marsch, einige Lieder, eine zweistimmige Fuge, vielleicht (chronol. Verz. Nr. 105) einige der Bagatellen Op. 33, drei Klaviersonaten, — sind die letzteren entschieden das Bedeutendste.*) Sie stehen dem Gehalt nach ziemlich auf gleicher (wenigstens nicht höherer) Stufe mit den Tonstücken der meisten damaligen Klavierkomponisten, der Sterkel, Wanhall, kurz der sogenannten „Heiligen-Römischen-Reichskomponisten" im Südwesten unseres Vaterlandes. Dabei sind sie aber so sicher und ebenmäßig gestaltet, wie man von keinem sich selbst überlassenen Knaben, am wenigsten von einem störrigen Feuerkopf wie Beethoven, erwarten kann. Die Vermutung ist wenigstens nicht grundlos, daß Neefes Leitung und selbst seine unmittelbar eingreifende Hand, vielleicht zum Verdrusse des jungen Tonsetzers, hier mit im Spiele gewesen sei; man konnte dem Knaben Eigentümlichkeit, aber unmöglich so klar- und festgebildete Form zutrauen. Dann aber ist Neefes Leitung, mag sie auch Eigentümliches zugunsten der Form geopfert haben, für die ganze Zukunft Beethovens eine wahrhaft unschätzbare Wohltat gewesen, deren Einfluß sich später erweisen wird.

Auch im Vortrage vervollkommnete der Zögling sich mehr und mehr. Schon im Jahre 1786 konnte ihn Neefe mit Genehmi-

*) Sie sind 1783 herausgegeben; auf dem Titel ist der Komponist als elfjähriger bezeichnet, so daß sie spätestens 1782 gesetzt sein müßten.

Die „Neue Blumenlese für Klavierliebhaber", bei Rat Boßler in Speier herausgegeben, bringt 1784 im ersten Teil ein „Rondo del Sigre van Beethoven" und im zweiten Teil ein Lied: An einen Säugling, von Hrn. Beethoven, „Noch weisst du nicht, wess Kind du bist." Das Lied ist denen des alten Hiller verwandt, das Rondo ist durchaus formrecht und korrekt, übrigens vom Wuchse der Sterkelschen oder Wanhallschen Tonstücke.

Digitized by Google

gung des Kurfürsten Max Friedrich zu seinem Vikar an der Orgel erwählen, und ein Jahr später, als er für Lucchesi die interimistische Direktion der Kapelle übernahm, übertrug er dem Knaben auch die Leitung der Theaterproben am Klavier. Eine ordentliche Anstellung als Organist neben Neefe erhielt Beethoven erst im Jahre 1784. Nachdem er im Anfange dieses Jahres um eine pekuniäre Entschädigung für seine Tätigkeit gebeten, findet er sich in einer im Sommer aufgestellten und vom neuen Kurfürsten Max Franz unterzeichneten Besoldungsliste der Hofmusiker mit einem Gehalt von 150 Gulden verzeichnet. Der Vater hatte damals nur das Doppelte; der Sohn war also schon eine wesentliche Stütze der Familie und mußte es in der Folge immer mehr sein. Denn Johann van Beethoven sank immer tiefer. Ludwig mußte einst seinen betrunkenen Vater gewaltsam aus den Händen eines Polizeibeamten befreien. Endlich (1789), noch nicht 19 Jahre alt, wurde er veranlaßt, durch einen außerordentlichen Schritt sich selbst zum Haupte der Familie zu machen. Er petitionierte beim Hofamt, dem Vater künftig nur die Hälfte seines Gehalts zu zahlen, die andere ihm für die Erziehung seiner Geschwister zuzulegen. Die Bitte wurde gewährt; aber wie tief müssen solche Vorfälle in das Gemüt des jungen Menschen eingegriffen haben!

Daß der Dienst in der Kapelle auch seine heitere Seite hatte, erkennt man in einem Vorgang, der zugleich für Beethovens spätere Weise vorbedeutend ist. In der katholischen Kirche werden bekanntlich in der Karwoche während dreier Tage die Lamentationen des Propheten Jeremias vorgetragen, kleine Sätze von vier bis sechs Zeilen; der Vortrag geschieht in gesangartiger Rede (das alte „choraliter legere") in freiem sprachlichen Rhythmus. Die Tonfolge bildet sich aus vier aufeinanderfolgenden Stufen, z. B. c d e f, wobei stets auf der Terz mehrere Worte, ja ganze Sätze gesprochen werden, während die Quart einen Ruhepunkt bildet, den der Begleiter am Instrument mit einem freien Harmoniegang ausfüllt; dann wendet der Sänger sich zur ersten Stufe zurück. Die Begleitung geschieht, da die Orgel an diesen Tagen nicht gebraucht wird, am Klavier. Nun geschah es an einem der Tage, daß Beethoven den sonst tonfesten Sänger Heller, der sich mit seiner Sicherheit brüsten mochte, fragte, ob er ihm gestatten wolle, ihn aus dem Tone zu bringen, oder, nach damaligem Sprachgebrauch der Musiker, „herauszuwerfen"? Heller ist mit dem Versuch einverstanden, und jetzt moduliert der neugebackene Organist, indem er den vom

Digitized by Google

Sänger zu singenden Ton stets in der Oberstimme festhält, so wundersam darauflos, daß Heller richtig sich nicht mehr zum richtigen Schlußfall hinfinden kann. Zeugen sind der Musikdirektor und der erste Violinist des Kurfürsten, Lucchesi und Franz Ries, die das Spiel laut bewundern. Den geistreichen und mutwilligen Erzbischof ergötzte der Musikerspaß ebenfalls; doch empfahl er für die Zukunft einfachere Begleitung. Beethoven gedachte dieses Künstlermutwillens noch spät nicht ohne Wohlgefallen.

Einige Jahre später gewann er sich durch eine Komposition seinen ersten Gönner und Beförderer. Wahrscheinlich im Frühling 1787 kam Graf Waldstein nach Bonn, um von Max Franz, welcher Hochmeister des Deutschen Ordens war, den Ritterschlag zu empfangen. Er wurde bald Liebling und steter Begleiter des jungen Fürsten und durch seinen Geschmack Seele der künstlerischen Arrangements bei Hoffesten. Einst, wahrscheinlich Ende 1790, richtete er mit andern jungen Adligen ein Ritterballett ein, und Beethoven mußte dazu die Musik liefern. Die Aufführung (6. 3. 1791) lief gut ab, die Musik gefiel,*) und Waldstein, Freund der Kunst und selbst geschickter Klavierspieler, ward von da an der tätige Gönner des jungen Künstlers, den er, den Namen des Kurfürsten vorschiebend, mit Geld unterstützte, übrigens bei jeder Gelegenheit anregte, aus dem Stegreife am Klavier zu variieren oder gegebene Themata durchzuführen. Diese Anregungen Waldsteins waren neben Neefes Unterricht gewiß höchst fördersam; sie gaben nicht bloß Anlaß zur Kompositionsübung, sie hoben auch den Jüngling aus der dunkeln Stellung empor, in der er geboren war (Waldstein besuchte ihn oft auf seinem bescheidenen Zimmer), und weckten das Selbstgefühl in ihm, die Teilnahme hervorragender Persönlichkeiten erworben zu haben und ihre Gunst durch seine Kunst vergelten zu können: dem Grafen hat er später aus Dankbarkeit die Sonate Op. 53 gewidmet, auch artige Variationen zu vier Händen über ein Thema des Kunstfreundes geschrieben. In dieser Lage ließ er sich stets bereit finden, in Gesellschaften zu spielen, was sich später sehr ändern sollte. Besonders ergötzte er sich und die Zuhörer mit Versuchen, den Charakter und die Weise bekannter Per-

*) Der Klavierauszug ist Eigentum der Verlagshandlung Dunst in Frankfurt am Main geworden; die Originalpartitur ist im Besitze von Artaria et Co. Das Werkchen enthält nach Thayer Instrumental- und Vokalmusik: einen Marsch, ein deutsches Lied, ein Jagdlied, ein Minnelied, ein Kriegslied, ein Trinklied, einen Walzer, ein Koda.

Digitized by Google

sönlichkeiten in seinen Phantasien zu zeichnen; im Knabenspiel meldete sich schon jener Drang, Bestimmtes in der Musik zu offenbaren, die Kunst der Töne über das Spiel mit Anregungen in die Sphäre hellern Bewußtseins hinauszuheben. Manches Jahr und manches Werk trat zwischen diese Vorspiele und ihre Bewegung.

Übrigens wurde Beethovens Spiel damals, wie es scheint, besonders der ungewöhnlichen Fertigkeit wegen bewundert, war aber noch rauh und hart; er hatte sich beim Orgelspiel verwöhnt, auch noch keinen feinen Spieler gehört. Da machte die Kapelle 1791 eine Fahrt nach Mergentheim, dem Sitze des Deutschen Ordens, wo der Kurfürst im Spätsommer Hof hielt, und der junge Beethoven, welcher neben dem Organisten und Klavierspieler seit 1789 auch Mitglied des Orchesters als Bratschist war, reiste mit. Auf einem Ausfluge nach Aschaffenburg wurde er samt den beiden Romberg durch Franz Ries und Simrock bei Sterkel eingeführt, dem fruchtbaren, nach damaliger Weise eleganten, wenn auch nicht tiefen Komponisten, dessen Klavierspiel ebenso leicht und gefällig war, wie seine Komposition. Beethoven hörte Sterkels Spiel mit gespanntester Aufmerksamkeit an; diese Vortragsweise war ihm ganz neu. Darauf kam die Rede auf Variationen, die Beethoven über Righinis „Vieni amore" gesetzt hatte. Sterkel hielt sie für so schwer, daß er zweifelte, ob der junge Komponist selber sie spielen könne; wer einmal Sterkelsche Konzerte gespielt, hat den Maßstab für jenes Urteil in der Hand. Sogleich setzte Beethoven sich an das Klavier und spielte nicht nur jene Variationen aus dem Gedächtnis, sondern setzte noch andere ebenso schwere aus dem Stegreif hinzu, und diese zu allgemeiner Überraschung in der angenehmen Sterkelschen Manier und nach dessen Spielweise.

Ungefähr zu derselben Zeit mußte der Virtuos vor dem Kurfürsten die Klavierpartie eines neuen Trios von Pleyel vom Blatt spielen. Dies geschah ohne Anstoß, obgleich im Adagio zwei Takte fehlten; Beethoven hatte das gleich bemerkt und die Lücke kunstgerecht ausgefüllt; erst bei einer Wiederholung nach acht Tagen brachten die Streicher dies zum Vergnügen des Kurfürsten zur Sprache.

Auch dem Wunsche des Vaters ward mehr und mehr entsprochen; der Sohn, von Kunstgenossen und Liebhabern hochgeschätzt, hatte längst Gelegenheit gefunden, Unterricht zu erteilen und durch diese neue Erwerbsquelle seine Beisteuer zum Haushalt zu vergrößern. Aber das war ihm unerträgliche Last und ist es

Digitized by Google

stets geblieben; begreiflicherweise zogen Komposition und Spiel ihn ungleich mehr an. Dann aber scheint ihm systematisches Verfahren, ohne das man im Leben nicht sicher wirkt und nicht weit kommt, überhaupt fremd, ja abstoßend gewesen zu sein; er hat es auch in der eigenen Schulbildung nicht*) gar weit gebracht, z. B. so wenig Latein gelernt, daß er, der in katholischer Familie Geborene, später zur Komposition seiner ersten Messe der Unterlage einer wörtlichen Übersetzung und der Vorzeichnung des Silbenmaßes und Akzents bedurfte. Dies hatte seinen Grund keineswegs in einseitiger Richtung auf Musik; mehr als die meisten Musiker seiner Zeit trachtete er später, seinen Gesichtskreis an den vaterländischen und englischen Dichtern, ja an den Werken der Griechen und Römer, namentlich Homers, Platos und Plutarchs, die er in Übersetzungen las, an Geschichte und Teilnahme für die politischen Bewegungen zu erweitern. Aber alles mußte ihm, so scheint es, in künstlerischer Weise, mit heftiger Hinweisung bald auf das eine, bald auf das andere zufällig ihm Nahetretende zukommen. Sein Leben war schon damals nach innen gekehrtes Schauen. Die eigene Entwickelungsweise widerstrebte dem Beruf und Geschäft des Lehrens, zu dem ihn eigene Bedürftigkeit weniger als der Gedanke an seine Familie bewegen konnte.

Das Opfer sollte seinen Lohn finden. Er wurde Lehrer des jüngsten Sohnes und der Tochter (Eleonore hieß die milde, gütige, deren Namen einst die Oper ihm in die Seele zurückführen sollte) im Hause der verwitweten Hofrätin von Breuning. Hier trat er aus der Dürftigkeit und Beschränktheit des väterlichen Hauses in einen Kreis sittiger, wahrhaft gebildeter Menschen, die das Leben im Wohlstande heiter zu genießen, zwanglos und fein zugleich untereinander zu verkehren wußten. Man muß den Druck niederer Verhältnisse auf ein zum Aufschwung erwecktes Gemüt an sich selber erfahren oder zu lebhaftester Anschauung gebracht haben, um den Gegensatz zu fassen, der nach allen Seiten hin und ganz absichtslos hier vor den Geist des scheuen Jünglings trat, Personen und Zustände mit dem Schimmer eines höheren Daseins umgoß,

*) Sie war auf Lesen, Schreiben, Rechnen und etwas Latein beschränkt. Ein Gymnasium hat er nie besucht. Weit später, als er sich schon in Wien niedergelassen hatte, war er nicht dahin zu bringen, Privatvorlesungen über Kantische Philosophie auch nur ein einzig Mal beizuwohnen. „Sein Wissen war Schaffen," wie Wegeler treffend sagt, — oder jenes innerliche Schauen, das den Künstler macht.

Digitized by Google

nicht bloß in seiner verklärenden Phantasie, sondern auch in seinem dankbaren Gemüte. Denn in diesem Kreise sah er sich mit Achtung und Anteil aufgenommen, bald mit Liebe, gleich einem Kinde des Hauses, behandelt. Das erweichte sein oft starr und trotzig Herz, er fühlte seinen Wert erkannt, sich nicht bloß als Künstler und Unterhalter, wie bei den vornehmen Gönnern, nein, als Menschen mit all seinen Vorzügen und Schwächen wohlgelitten, in die seiner würdige Sphäre des Lebens gehoben. Über sein ganzes Leben hin bewahrte er dem Breuningschen Hause, besonders dem zweiten Sohne, Stephan von Breuning, seinem Freunde bis zum Tode, der Schwester desselben, Eleonore, seiner Schülerin, und ihrem späteren Gatten, dem geheimen Medizinalrat Dr. Wegeler aus Koblenz, getreue, zärtliche Liebe. Wieviel Einfluß aber diese zweite Jugend auf Beethovens ganzes Leben gehabt, errät man einigermaßen, wenn man durch das ganze spätere Leben und die Werke hindurch den unausschöpflichen Born von Liebe, von herziger Einfalt und Treue strömen sieht, — neben der Energie des Willens, neben der tiefen Versenkung in die Nachtseite des Lebens, neben allem, was Beethoven gewesen, getan und gelitten.

Die Mutter gewann mütterliche Macht über seine oft störrige Laune; sie entwaffnete ihn, wenn er seinen „Raptus“ hatte (wie sie es nannte), durch Freundlichkeit und Geduld, und wußte dann ihn zu lenken. Oft, wenn er gegenüber, beim österreichischen Gesandten, Grafen Westphal, unterrichten soll und gar zu gern in der Familie geblieben wäre, treibt sie ihn fort zu seiner Pflicht. Dann geht er mißmutig, ut iniquae mentis asellus,*) sagt Wegeler, kehrt aber noch vor Westphals Haustür um und verspricht, morgen lieber zwei Stunden zu geben; heut sei's ihm unmöglich.

In diesem Hause war es, wo Beethoven mit deutscher Literatur, namentlich mit den besseren Dichtungen, bekannt wurde. Nach Zeit und Ort kann man annehmen, daß Klopstock unter den Dichtern der Bonner und der nächsten Zeit ihm vorangestanden und zeitig Einfluß auf ihn geübt; dem dunkeln Drang seiner Jugend stand wohl kein Dichter näher und verwandter; noch spät zieht sich der Hauch jener erhabenen Überschwenglichkeit Klopstocks, dem Wort und Gedanke bisweilen zum bloßen Hall und Schall des Unaussprechlichen werden, durch Beethovens Modulation und den geheimnisvollen Nachtklang seiner Instrumentation: noch spät ge-

*) Dem verdrossenen Eselein gleich (Horaz).

Digitized by Google

denkt er (wie Rochlitz aus dem Jahre 1822 erzählt), von Goethe redend, des Lieblings seiner Jugend: „Er (Goethe), hat den Klopstock bei mir todt gemacht. Sie wundern sich? nun lachen Sie? .... Aha, dass ich den Klopstock gelesen habe! Ich habe mich jahrelang mit ihm getragen, wenn ich spazieren ging, und sonst. Ei nun, verstanden hab' ich freilich nicht überall. Er springt so herum; er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an: immer Maestoso! Des dur! Nicht? Aber er ist doch gross und hebt die Seele. Wo ich ihn nicht verstand, da rieth ich doch — so ungefähr ....“ Rochlitz' Schilderung ist für Klopstock und Beethoven zutreffend, auch dafür, daß letzterer den Tonarten Charakter zuschrieb.

Im traulichen Kreise des Breuningschen Hauses sollte denn auch das Herz des Jünglings zum erstenmal von zärtlicherer Neigung berührt werden. Jeannette d'Honrath war die Zauberin, eine junge Kölnerin, die oft mehrere Wochen bei Breunings weilte. Die schöne Blondine von gefälliger Bildung, die sich lebhaft für Musik interessierte und selber recht anmutig sang, führte nicht bloß Beethoven, sondern auch seinen Freund Steffen (Stephan von Breuning) artig genug „an diesem Zauberfädchen, das sich nicht zerreißen läßt“, wie er selber später gesungen, herum; und wenn sie dann nach Köln zurück mußte, und der arme Musiker allzu herzbrechend über die Trennung seufzte, sang sie ihm mit neckischer Zärtlichkeit das damals beliebte

Mich heute noch von Dir zu trennen,
Und dieses nicht verhindern können,
Ist zu empfindlich für mein Herz!

während sie selber ihr Herzchen an den österreichischen Werbeoffizier Greth verschenkte, der später es bis zum General und Gouverneur gebracht.

Bedeutsam trat der Winter 1786—1787 oder wahrscheinlicher erst der Frühling 1787 in das Leben des jungen Künstlers; er führte ihn auf kurze Zeit nach Wien, dem späteren Schauplatz seiner Taten, um sich an Mozarts Unterricht weiter zu bilden, dessen Kompositionen ihn schon in Bonn entzückt hatten. Der Jüngling spielte dem Meister auf dessen Begehr etwas vor, was dieser für ein ausgelerntes Paradestück hielt und ziemlich kühl belobte. Beethoven, der das merkte, bat ihn darauf um ein Thema zu freier Phantasie und, wie er stets vortrefflich zu spielen pflegte, wenn er gereizt war, angefeuert durch die Gegenwart des hochverehrten Meisters, erging er sich nun in einer Weise auf dem Klavier, daß Mozart,

Digitized by Google

dessen Aufmerksamkeit und Spannung immer wuchs, endlich sachte zu den im Nebenzimmer weilenden Freunden ging und lebhaft sagte: „Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen.“ Mozart sollte es nicht erleben, aber sein Wahrspruch erfüllte sich noch in demselben Jahrzehnt. Die musikalische Wunderseherei hat dieses an sich schon hinlänglich bedeutsame Ereignis noch höher zu steigern gesucht, — und zwar in der allbeliebten, auf Beethoven gar nicht anwendbaren schulfüchsigen Manier. Sie hat hinzugedichtet, Mozart habe nach dem ersten Spiel halblaut gesagt: „Warte, dich wollen wir fangen!“ und ihm ein Thema gegeben, das zugleich al rovescio (von hinten nach vorn) oder in der Verkehrung (in entgegengesetzter Richtung aller Schritte) als sein eigenes Gegenstück zu gebrauchen gewesen. Beethoven aber habe die List durchschaut und das Thema sogleich als prächtige Doppelfuge länger als drei Viertelstunden durchgeführt. Allein er verstand, wie Schindler aussagt und die früheren Werke, wie die späteren Studien bezeugen, damals nichts von den Künsten des Kontrapunkts. Das Bedeutsame jenes Vorgangs beruht auch nicht darauf, daß er in einer damals um ein Vierteljahrhundert veralteten Mode mit Schulkünsten paradiert, sondern es liegt darin, daß ein Genius den andern erkannt hat.

Beethovens Abreise von Wien scheint plötzlich erfolgt zu sein. Aus Bonn kamen trübe Nachrichten über den Gesundheitszustand der geliebten Mutter. Da mußten alle Wünsche, die sich an Wien knüpften, aufgegeben werden, vor allen der natürlichste, Mozarts Unterweisung zu genießen; nach Ries hat er einigen Unterricht von ihm erhalten. Auf der Rückreise trafen ihn mehrere Briefe vom Vater, in denen er dringend ermahnt wurde, schnell zu reisen. „Ich eilte also,“ schreibt er im Herbst nach dem Tode seiner Mutter, welche am 17. Juli 1787 gestorben war, an den Advokaten Schaden in Augsburg, den er auf der Durchreise kennen gelernt hatte, „so sehr ich vermochte, da ich doch selbst unpässlich wurde: das Verlangen, meine kranke Mutter noch einmal sehen zu können, setzte alle Hindernisse bei mir hinweg und half mir die grössten Beschwernisse überwinden. Ich traf meine Mutter noch an, aber in den elendesten Gesundheitsumständen; sie hatte die Schwindsucht und starb endlich vor sieben Wochen nach vielen überstandenen Schmerzen und Leiden. Sie war mir eine so gute, liebenswürdige Mutter, meine beste Freundin; o! wer war glücklicher als ich, da ich noch den süssen Namen Mutter aussprechen konnte, und er wurde gehört,

Digitized by Google

und wem kann ich ihn jetzt sagen? Den stummen ihr ähnlichen Bildern, die mir meine Einbildungskraft zusammensetzt? . . . . Das Schicksal hier in Bonn ist mir nicht günstig."

Ohne Zweifel hat sich das intime Freundschaftsverhältnis zur Familie Breuning erst nach diesem Ereignis entwickelt. In dem Momente, wo sich das Mutterauge schloß, fühlte Beethoven sich ganz vereinsamt und sehnte sich nach einem Ersatz. Auch das brüderliche Herz ward hart getroffen: das einzige, anderthalbjährige Schwesterchen, Margarete, starb im November desselben Jahres. Dies Gefühl spricht jener klagende Brief in rührender Weise aus. Da öffnete ihm ein gütiges Geschick den gebildeten und gemütvollen Kreis der Breunings und ließ ihn außer dem Hause finden, was ihm daheim entschwunden war. Darum nannte er die Glieder dieser Familie noch in späten Tagen, wie Schindler mitteilt, „seine einstigen Schutzengel" und erinnerte sich gern der vielen von der Mutter des Hauses erhaltenen Zurechtweisungen. „Die verstand es," sagte er, „die Insecten von den Blüthen abzuhalten."

Daß dennoch seine Träume, seine Wünsche, so lieb ihm Bonn war und blieb, nach der Kaiserstadt zurückschwebten, ist nicht zu verwundern; war sie doch damals aller Größen im Reiche der Tonkunst, Glucks, Haydns, Mozarts geweihte Stätte.

Dazu kam, daß ein neues Ereignis die Blicke des jungen Künstlers auf Wien zurücklenkte. Haydn selber, damals höher geschätzt als Mozart, kam auf der ersten Rückreise aus England zur freudigen Aufregung aller Musiker und Kunstfreunde im Juli 1792 durch Bonn. Die kurfürstliche Kapelle gab ihm in Godesberg ein festliches Frühmahl, und hier soll nach Dr. Wegelers Mitteilungen der Meister eine von Beethoven ihm vorgelegte Kantate (Nr. 14 oder 20 des chronologischen Verzeichnisses) mit Lob und Ermunterung, so fortzufahren, aufgenommen haben, wiewohl die Ausführung wegen Schwierigkeiten in den Partien der Blasinstrumente nicht hat stattfinden können.

Beethoven achtete stets die Bonner Zeit für seine glücklichste. Gut, anhänglich, naturliebend, wie er war, hielten tausend Wurzelfäden der Erinnerung an der Heimat ihn fest. Dort hatte er die Lust der ersten Jugend und die Not des gedrückten Ursprungs durchjubelt und durchseufzt; dort seine Kraft zuerst geprobt und durch sie sich aus der Schwüle der ärmlichen Herkunft emporgehoben zu einem gemäßern Lebenskreise; dort hatte er erste Anerkennung und erste Gunst und Liebe gefunden; dort hatten sich

Digitized by Google

seine Jugendfreundschaften, die unwandelbaren fürs Leben, geknüpft, kannte jedermann ihn und er jedermann; selbst sein linkisches Benehmen, seine ungeschickt eckigen, im Kampf von Verlegenheit und Stolz oft schroffen Bewegungen, all diese kleinen und peinlichen Makel früher Versäumnis, sie konnten hier nicht so drückend empfunden werden wie in der polierten Großstadt. Es ist die unschätzbare Wohltat kleiner Städte für die Unschuldzeit des Lebens, daß sie die Menschen einander näher rückt, weil ihrer nicht allzuviel beieinander wohnen; man schaut sich menschlicher teilnehmend an, während die Großstadt, dies Gewimmel von Hunderttausenden, die unerkannt vorüberströmen, zur Gleichgültigkeit gegen den Menschen erzieht. Dieser Zug volksmäßig heiterer Liebe zum Menschen lebte fort in Beethoven, webt bald hier bald da an reinen Tongebilden mit, gibt ihm Treu und Glauben und den vollen warmen Herzschlag für jenes

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!

das der Weltmensch nur als Unermeßlichkeitsphrase belächeln kann, er aber einst, feuertrunken in Menschenliebe, hinaussingen sollte als letzten Wahlspruch seines vereinsamten Lebens.

Er selber gibt beredt Zeugnis von dieser unvergänglichen Liebe für seine Jugendzeit in einem Briefe*) an seinen Freund Wegeler vom 29. Juni 1801.

„Mein lieber, guter Wegeler! Wie sehr danke ich Dir für Dein Andenken an mich; ich habe es so wenig verdient und um Dich zu verdienen gesucht, und doch bist Du so sehr gut und lässt Dich durch nichts, selbst durch meine unverzeihliche Nachlässigkeit nicht abhalten, bleibst immer der treue gute biedere Freund. — Dass ich Dich und überhaupt euch, die ihr mir einst alle so lieb und theuer waret, vergessen könnte, nein das glaubt nicht; es giebt Augenblicke, wo ich mich selbst nach euch sehne, ja bei euch einige Zeit zu verweilen wünsche. — Mein Vaterland, die schöne Gegend, in der ich das Licht der Welt erblickte, ist noch immer so schön und deutlich vor Augen, als da ich euch verliess; kurz ich werde diese Zeit als eine der glücklichsten Begebenheiten meines Lebens betrachten, wo ich euch wiedersehen und unsern Vater Rhein begrüssen kann. Wann dies sein wird, kann ich Dir

*) Vollständig von Wegeler (Notizen S. 22) mitgeteilt.

Digitized by Google

noch nicht bestimmen. — Soviel will ich euch sagen, dass ihr mich nur recht gross wiedersehen werdet; nicht als Künstler sollt ihr mich grösser, sondern auch als Mensch sollt ihr mich besser, vollkommener finden, und ist dann der Wohlstand etwas besser in unserem Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen. O glückseliger Augenblick, wie glücklich halte ich mich, dass ich dich herbeischaffen, dich selbst schaffen kann!"

Aber er mußte weg von Bonn; und er sollte es nimmer wiedersehen.

Lehrjahre.

Haydns Durchzug durch Bonn mag den Anstoß gegeben haben oder nicht; in demselben Jahre, 1792, wurde Beethoven auf Kosten des Kurfürsten, den Graf Waldstein, die Größe des Genies vorausahnend, dafür gestimmt hatte, nach Wien gesendet, um dort unter Joseph Haydn Komposition zu studieren. Er brach in den ersten Tagen des November dahin auf. Noch Ende Oktober und am ersten November schrieben sich die Bonner Freunde und Freundinnen in sein Stammbuch, das noch erhalten ist. Wunderbar seherisch war das Gedenkwort Waldsteins. „Lieber Beethoven! Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozarts Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht aber keine Beschäftigung, durch ihn wünscht er noch ein Mal mit Jemand vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen." So Waldstein, und Eleonore von Breuning, seine Schülerin, begleitete ihn hinaus mit dem Herderschen Worte: „Freundschaft mit dem Guten wächset wie des Abends Schatten, bis des Lebens Sonne sinket."

Er ging fort unter den Hoffnungen und Segenswünschen der Zurückbleibenden.

Es war vorteilhaft für den scheuen, ganz weltunerfahrenen Jüngling, daß er bald nach seiner Ankunft in der großen brausen-

Digitized by Google

den Kaiserstadt einen einsichtigen und wohlmeinenden Leiter in der Person des Hofsekretärs v. Zmeskall fand, der sich seiner Ökonomie annahm, ihn, mit der kurfürstlichen Anweisung versehen, zu Haydn begleitete und dort den Unterricht gleich einleitete. Zmeskall, leidenschaftlicher Musikfreund, nahm an dem jungen Musiker sogleich den lebhaftesten Anteil, blieb ihm auch lebenslänglich ein treuer Freund und erwies sich ihm förderlich, wo er nur konnte. Haydn nahm den Schüler an.

Mozart war seit einem Jahr geschieden, folglich konnte keine bessere Wahl getroffen werden, — wenn es wahr wäre, daß ein großer Komponist schon in dieser Eigenschaft einen guten Lehrer abgäbe. Allein abgesehen davon, daß neben der Fachgeschicklichkeit dem Kompositionslehrer auch pädagogische Befähigung so nötig ist wie jedem andern Lehrer, sollte sich auch zeigen, daß Jünger und Meister, wie nah auch das Zimmerchen des ersteren in der Vorstadt Leimgrube dem Sitze Haydns in derselben Stadt lag, doch dem Geiste nach in verschiedenen Zonen weilten. Sehr früh, wenngleich anfangs unbewußt und mehr fühlbar als nachweislich, machte sich zwischen dem vollendeten und dem beginnenden Künstler die Verschiedenheit der Richtungen geltend, in denen das Leben der beiden Vortrefflichen auseinanderging.

Beethoven befand sich etwa ein Jahr lang unter der Leitung Haydns. Über Gegenstand und Art des Unterrichts war geraume Zeit nichts bekannt, bis Gustav Nottebohm in seinem überaus gründlichen und sachverständigen Werke, „Beethovens Studien", Leipzig und Winterthur 1873, auf Grund urkundlicher Vorlagen von Beethovens eigener Hand, festgestellt hat, was dieser bei Haydn getrieben, und nicht bloß bei Haydn, sondern auch in welche Gebiete der Musiktheorie er bei den andern Wiener Lehrern, also bei Albrechtsberger und Salieri eingeführt ist.

Haydns Lehrart war keine originale. Er bediente sich eines namentlich nach Fux' Gradus ad Parnassum und anderen Lehrbüchern zusammengestellten Leitfadens, den er dem Schüler selbst als „Elementarbuch" in die Hand gab. Nach diesem Leitfaden machte Beethoven zunächst die Schule im einfachen Kontrapunkt durch, indem er zugleich durch schriftliche Übungen sich das Gelernte veranschaulichte. Solcher Übungen sind noch 245 vorhanden, denen 6 den alten Tonarten angehörende feste Gesänge zugrunde liegen. Haydns bessernde Hand findet sich an vielen Stellen, aber nicht durchweg, oft entbehrt seine Kritik auch eines festen Gesichts-

Digitized by Google

punktes. Während er die Regeln, welche die Begleitung der Vorhalte betreffen, mit Feinheit und Strenge anwendet, zeigt er sich in der Beurteilung unerlaubter Quinten- und Oktavfortschreitungen weniger sicher und konsequent; eine große Zahl von offenbaren Fehlern läßt er unbeanstandet stehen, sei es, daß er sie übersehen, sei es, daß er sich zur Korrektur nicht die Zeit genommen hat.

Einem Beethoven konnte die Mangelhaftigkeit dieses Unterrichts nicht lange verborgen bleiben. Er, der zweiundzwanzigjährige junge Mann, der nicht bloß sein gewaltiges Talent, sondern auch eine gar nicht gering anzuschlagende Summe von Fertigkeiten aus der Bonner Vorschule mitbrachte, dazu das Selbstgefühl und die Selbständigkeit eines schon zu gewisser Reife gediehenen und erprobten Geistes, hatte sich zweifellos Haydns Schule deshalb anvertraut, weil er von dem großen Meister der Töne in geistvoller Weise auch in das theoretische Wesen der Tonwelt eingeführt zu werden hoffte. Diese Erwartung fand er nicht bestätigt, und wie wir aus den vorhandenen Exerzitien sehen, mit Recht.

Ein Zufall führte ihn in dieser Sache zu voller Klarheit. Eines Tages nämlich stieß Beethoven bei der Rückkehr vom Lehrer auf den ihm bekannten und geschätzten Tonsetzer Johannes Schenk, später als Komponist des Dorfbarbiers in weitern Kreisen beliebt. Schenk warf mit höflicher Aufmerksamkeit einen flüchtigen Blick in das Notenheft voll Übungen und zeigte dem jungen Manne mancherlei Unrichtigkeiten, während Beethoven versicherte, Haydn habe die letzten Sätze soeben durchkorrigiert. Es wurde zurückgeblättert, und überall fanden sich unverbesserte Fehler.

Beethoven geriet in Zorn, denn im ersten Augenblick ward er nicht bloß an der Einsicht, sondern auch an dem guten Willen seines Lehrers irre. Rasch entschlossen, wie er war, wollte er den Unterricht Haydns sofort verlassen und konnte kaum bewogen werden, Haydns zweite Reise nach England (Anfang 1794) abzuwarten, um bei schicklichem Anlaß aus seiner Lehre in die Albrechtsbergers überzugehen.

Einstweilen blieb er Haydns Schüler. Aber zugleich diente ihm Schenk als geheimer Lehrer, — wenigstens nach Ignaz v. Seyfrieds, vom Vorhererzählten etwas abweichender Mitteilung in der Biographie Schenks im Universallexikon der Tonkunst. Seyfried erzählt: „1792 kam Beethoven nach Wien, und Schenk hörte ihn zum ersten Mal in Abbé Gelinek's Wohnung fantasiren, ein Hochgenuss, der lebhaft Mozarts Andenken zurückrief. Un-

Digitized by Google

muthig beklagte sich der lernbegierige Beethoven oftmals gegen Gelinek, wie er in seinen kontrapunktischen Studien bei Haydn nicht vorwärts kommen könne, da dieser Meister, allzu vielseitig beschäftigt, den ihm vorgelegten Elaborationen die gewünschte Aufmerksamkeit zu schenken gar nicht im Stande sei. Jener sprach darüber mit Schenk und befragte ihn, ob er nicht geneigt sei, mit Beethoven die Kompositionslehre durchzumachen. Dieser erklärte sich höchst willfährig dazu, jedoch nur unter der Doppelbedingung: ohne irgend eine Vergütung und unter dem Siegel unverbrüchlicher Verschwiegenheit. So wurde denn der gegenseitige Traktat abgeschlossen und mit gewissenhafter Treue gehalten. Anfangs August 1792 (? 1793!) begann der theoretische Unterricht und währte bis Ende Mai des nächsten Jahres ununterbrochen fort: jede verbesserte Aufgabe musste Beethoven, um auch den Schein fremden Einflusses zu vermeiden, vorerst eigenhändig abschreiben, und dann erst Haydn zum Gutachten vorlegen. Dieses wenig bekannt gewordene Verhältniss wird durch folgende Thatsache dokumentirt. Als nämlich Schenk in den ersten Junitagen zur gewohnten Stunde sich einstellte, fand er das Vöglein ausgeflogen nach Ungarn, auf Besuch zum Fürsten Esterhazy, dafür aber ein hinterlassenes Briefchen, welches, diplomatisch genau vidimirt, also lautete: „„Lieber Schenk! Ich wusste nicht, dass ich schon heute fort würde reisen, nach Eisenstadt. Gern hätte ich noch mit Ihnen gesprochen. Unterdessen rechnen Sie auf meine Dankbarkeit für die mir erzeigten Gefälligkeiten. Ich werde mich bestreben, Ihnen alles nach meinen Kräften gutzumachen. Ich hoffe, Sie bald wieder zu sehen und das Vergnügen Ihres Umgangs geniessen zu können. Leben Sie wohl und vergessen Sie nicht ganz Ihren Beethoven.““ Da Haydn beim Antritt der zweiten Londoner Reise seinen Pflegebefohlnen Albrechtsbergern übergab, unter dessen Aegide Beethoven das gesammte Harmoniesystem rekapitulirte und beendigte, im freien Style aber Salieri's erfahrungsreicher Leitung sich anvertraute, so konnte das frühere geheime Zusammenwirken nicht ferner fortbestehen. . . .“

Aus Seyfrieds Mitteilung in bezug auf Schenk tritt (wenn wir nicht falsch sehen) charakteristisch genug hervor, daß Beethoven wiederum an seinem Lehrer nicht Genügen fand; wenigstens uns scheint das obige Briefchen Beethovens zwischen den Zeilen einen Abbruch des Lehrverhältnisses zu enthalten. Beethovens selbständiger Sinn, seine freie, ja, im Vergleich zu den andern Musikern

Digitized by Google

vornehme Haltung, sein Selbstgefühl, selbst sein reiferes Alter machen es leicht begreiflich, daß sein Verhältnis zu den Lehrern und ihres zu ihm nach beiden Seiten auf Schwierigkeiten stieß.

Was nun Haydn und Beethovens Verdacht gegen ihn betrifft, so trug der ehrwürdige Meister einen zu großen Schatz von Herzensheiterkeit und Güte und kindlicher Frömmigkeit (seine Werke und sein Leben beweisen es) in sich und war als gewissenhafter Mann allzu sicher bewährt, als daß sein Charakter angezweifelt werden dürfte. Seltsam trat gleichwohl an ihm da und dort, wenn auch in etwas späterer Zeit, ein Mangel an innerer Übereinstimmung mit seinem Jünger hervor, der nicht etwa als Neid zu deuten ist, — was hätte den auf dem Gipfel des Ruhmes feststehenden, in sich selber befriedigend abgeschlossenen Meister dazu stimmen können? — sondern nur als Fremdheit gegen das, was im jungen Künstler emporwuchs. Schon das Wesen und Benehmen des jungen Mannes scheint ihm imponiert zu haben. Im Gegensatz zu der untergeordneten Stellung, die sich Mozart, Haydn und so viel andere Musiker gefallen ließen, behauptete Beethoven sich, wie schon gesagt, von Anfang an in einer selbständigeren und unabhängigeren Lage; gegenüber der kindlichen Laune und Redseligkeit, die seinen beiden großen Vorgängern, besonders dem liebenswürdigen Mozart eigen war, zeigte sich an Beethoven eine Straffheit, ein verschlossener Ernst, eine innerliche Hoheit, die Folge und Ausdruck der ernsten Geistes- und Kunstrichtung waren. Haydn nannte den jungen Mann oft den „Grossmogul", ein Scherzname, der unter den Musikern um so eifriger herumgetragen wurde, als sie die künstlerische Größe Beethovens bald zu ahnen anfingen, mancher unter ihnen gewiß unter dem quälenden Neidgefühl eigener Geringheit.

Und doch war Beethovens Publikum anfangs ein kleines, das größere verstand ihn noch nicht. Selbst Haydn scheint Beethovens Eigentümlichkeit, der seinigen so fern, nicht gefaßt zu haben. Als Beethoven in einer Abendgesellschaft beim Fürsten Lichnowsky im Beisein Haydns seine Trios Op. 1 vortrug, riet ihm dieser, das dritte, aus C-moll, lieber nicht zu veröffentlichen. Sicherlich war der Rat in Wohlmeinenheit gegeben, denn eben dieses Trio geht so entschieden aus den freundlichen Instrumentalspielen Haydns zu einem höhern Ernst über, daß der ältere Meister aus seiner Bahn und seinen künstlerischen Absichten hätte ausschreiten müssen, um anders zu urteilen. Bei Beethoven setzte sich aber die Vor-

Digitized by Google

stellung fest, Haydn wolle ihm nicht wohl, oder sei gar neidisch*). Diese Mißstimmung wirkte weiter, obgleich der große Wert der Haydnschen Kompositionen und die Würdigkeit des Mannes nicht verkannt wurden. Beethoven widmete dem Meister seine Sonaten Op. 2, war aber nicht zu bewegen, sich bei der Widmung nach Haydns Wunsch dessen Schüler zu nennen, sondern erklärte nach seiner Weise kurz angebunden: er habe nichts von ihm gelernt, was er noch fünf Jahre später gegen Ries wiederholte.

Ein zweiter Vorfall sollte hinzukommen und die Verstimmung auf beiden Seiten schärfen. Beethoven hatte zu einem Ballett, Prometheus, die Musik geliefert. Das Ballett schildert den Fortschritt der Menschheit aus anfänglicher Roheit zur Bildung; eine gewisse Ähnlichkeit des Stoffes mit dem von Haydns Schöpfung ist nicht zu verkennen. Nun traf es sich, daß beide Werke (Prometheus kam zum erstenmal 1801 auf die Bühne) im Laufe weniger Wochen zur Aufführung kamen. Haydn bezeigte da dem jüngeren Komponisten seinen Beifall, und Beethoven entgegnete, gewiß ebenso harmlos wie Haydns Lob: „Ach lieber Papa, es ist doch noch lange keine Schöpfung!“ Diese Zusammenstellung scheint Haydn verdrossen zu haben. „Nein,“ entgegnete er, „es ist allerdings keine Schöpfung, noch wird, glaube ich, der Verfasser dies je erreichen.“**)

Der gute Schenk dagegen blieb in Beethovens Andenken, wenngleich die persönlichen Beziehungen gelockert wurden. „So traf es sich (erzählt Schindler), dass, als ich mit Beethoven eines Tages,

*) So unglaubhaft dies bei Haydns kindlichem Charakter und seinem damaligen hohen Ansehen erscheinen muß, so ist doch auch Ries argwöhnisch geworden. Er nahm Veranlassung, Haydn selbst darüber zu befragen. Haydn sagte, „er habe nicht geglaubt, dass dieses Trio so schnell und leicht verstanden und vom Publikum so günstig aufgenommen werden würde.“ Hierin findet Ries eine Bestätigung des Beethovenschen Mißtrauens; uns scheint die Antwort vielmehr eine Widerlegung und der Beweis wohlmeinender Absicht zu sein. Leichtes Verständnis und günstige Wirkung waren Haydn, dem Freudenbringer, allerdings wichtige Bestimmungsgründe; und nach dem Maßstabe seiner eigenen Werke (man sehe die Quartette usw.) dieser Klasse, konnte Beethovens Trio ihm nicht anders als zu weit getrieben, unheimlich, von zweifelhafter Wirkung erscheinen. Nach welchem Maßstabe hätte er aber urteilen sollen, als nach dem eigenen? — Auch Mozarts Trios und Quartette boten keinen andern.

**) Diese Anekdote ist früher in bezug auf das Septuor erzählt worden; die Berichtigung verdanken wir Aloys Fuchs. Nach der früheren Überlieferung hätte Haydn zugesetzt: „denn Sie sind (er ist) ein Atheist!“ Die kindliche Anhänglichkeit an die Kirche, von der Haydn erfüllt war, ging allerdings Beethoven ab; und so konnte er jenem wohl als Atheist erscheinen.

Digitized by Google

es war zu Anfang des Frühlings 1824, über den Graben ging, uns der alte Herr Schenk begegnete, damals schon ein hoher Sechsziger. Beethoven, ausser sich vor Freude, diesen alten Freund noch unter den Lebenden zu sehen, ergriff seine Hand, eilte mit ihm in das nahgelegene Gasthaus „zum Jägerhorn", und zwar in das hinterste Zimmer, das einer Katakombe gleich am hellsten Tag erleuchtet werden muss. Dort schlossen wir uns ein, und Beethoven fing nun an, alle Falten seines Herzens seinem verehrten Korrektor aufzudecken. Redselig wie selten tauchten eine Menge Geschichten und Anekdoten aus jener längst vergangenen Zeit auf, so auch jene Vorfälle mit Haydn, und der nun auch zur Majestät im Reiche der Tonkunst emporgestiegene Beethoven überhäufte den bescheidenen, in Dürftigkeit lebenden Komponisten des „Dorfbarbiers" mit dem innigsten Danke für seine ihm damals bewiesene Freundschaft. Die Trennung zwischen beiden nach jener denkwürdigen Stunde war höchst rührend, gleichsam fürs Leben, und wirklich sahen sie sich nicht wieder."

Nach Haydn ward Albrechtsberger Beethovens Lehrer. Nach Seyfried blieb Beethoven zwei Jahre in seiner Lehre; Nottebohm läßt mit großer Wahrscheinlichkeit den Unterricht im Januar 1794 beginnen und spätestens Anfang Mai 1795 enden. Was hat Albrechtsberger mit ihm getrieben? Was hat Beethoven bei ihm gelernt?*) —

*) Zuerst hat Seyfried über diesen Gegenstand berichtet, in seinem 1832 erschienenen Buche „Beethovens Studien im Generalbass, Kontrapunkt und in der Komposition, aus dessen handschriftlichem Nachlasse gesammelt". Schindler hat sofort an der Echtheit gezweifelt, Franz Derkum in Nr. 72 der Rheinischen Musikzeitung von 1852 den Beweis der Täuschung zu führen gesucht. Allein diese „Studien" sind weder ein rein untergeschobenes, noch ein rein authentisches Werk, sondern sie sind aus Fälschung authentischer Vorlagen entstanden. Nottebohm (Beethoveniana, S. 154—203) hat den unwiderleglichen Nachweis geführt.

Seyfried hat in der Tat nach handschriftlichen, größtenteils von Beethoven selbst geschriebenen Aufzeichnungen, betitelt „Kontrapunktische Aufsätze", gearbeitet. Nur ist er bei der Bearbeitung in höchst leichtfertiger und wahrheitswidriger Weise verfahren, wie eine Vergleichung der noch vorhandenen, im Besitz der Haslingerschen Erben befindlichen handschriftlichen Vorlagen (denselben, die Nottebohm das Hauptmaterial zu seinem oben erwähnten Buche „Studien Beethovens" gegeben) mit Seyfrieds Buch ergeben hat. Die Handschriften, welche ungefähr 600 Seiten in Folio füllen, teilt Nottebohm „nach Grund und Zeit ihrer Entstehung" in fünf Gruppen.

Zuerst Schriften, „welche dem Unterricht bei Joseph Haydn angehören". „Vorhanden sind 245 Uebungen im einfachen Kontrapunkt über sechs feste Gesänge in den alten Tonarten." Von ihnen war oben die Rede.

Digitized by Google

Diese Fragen sind von Bedeutung, wenn es sich um einen Beethoven handelt, dessen geistige Entwickelung in jedem ihrer Momente lehrreich und anziehend sein muß.

Albrechtsberger war, als er Beethovens Unterweisung begann, nahe an sechzig Jahre alt, als Tonsetzer, Orgelspieler und Lehrer sehr geschätzt, übrigens mit seiner Lehre ganz auf dem Standpunkt der alten Schule (es gab damals keine andere), zu deren Hauptvertretern er im Süden, wie Kirnberger im Norden gehörte. Zwar hatte er Quartette und Quintette, nicht in kleiner Zahl, sogar eine Operette geschrieben, gleichwohl war er der „galanten Schreibart" (den freieren Formen im Gegensatz zu den kontrapunktischen)

Dann Schriften aus dem Unterricht bei Albrechtsberger. „Die vorhandenen Uebungen betreffen einfachen Kontrapunkt, Nachahmung, einfache Fuge, fugirten Choral, die doppelten Kontrapunkte in der Oktave, Decime und Duodecime, Doppelfuge, dreifache Fuge und Kanon, theils in strenger, theils in freier Schreibart." Von diesen Schriften vernehmen wir oben weiteres.

Drittens umfangreiche „Auszüge Beethovens aus verschiedenen gedruckten Lehrbüchern über Generalbass, Kontrapunkt, Fuge, doppelten Kontrapunkt und Kanon". Beethoven hat dabei sieben Lehrbücher benutzt: C. Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen", 2. Teil, 2. Auflage; D. G. Türks „Kurze Anweisung zum Generalbassspielen", 1. Ausgabe vom Jahre 1791; J. G. Albrechtsbergers „Gründliche Anweisung zur Komposition", 1. Ausgabe vom Jahre 1790; Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes"; Fux' „Gradus ad Parnassum"; Kirnbergers „Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition"; Marpurgs „Abhandlung von der Fuge".

Diese Auszüge sind nach Nottebohms höchst wahrscheinlicher Ansicht durch den theoretischen Unterricht des Erzherzogs Rudolf veranlaßt worden und gehören in das Jahr 1809.

Viertens Aufzeichnungen, die zu verschiedenen Zeiten entstanden sind; „sie betreffen grösstentheils die Fuge".

Fünftens einige „von einer fremden und von Albrechtsbergers Hand geschriebene kontrapunktische Uebungen und Beispiele".

Dies (auch die dritte und fünfte Gruppe) Seyfrieds Vorlagen. Sein Buch läßt sich bis auf einen sehr kleinen Teil durch die Handschriften belegen. Die Versündigung des Verfassers der „Studien" besteht nun darin, daß er den gesamten Inhalt seines Buches für das Resultat des Unterrichts erklärt, den Beethoven bei Albrechtsberger genossen, während in Wahrheit nur ein Bruchteil auf diesen Unterricht zurückgeführt werden kann; daß er die Auszüge aus theoretischen Büchern für Beethovens geistiges Eigentum ausgibt; daß er sich „um eine genaue Wiedergabe seiner Vorlagen gar nicht bemüht", vielmehr „den ursprünglichen Text und Notenbeispiele geändert, Falsches aufgenommen, Randglossen hinzugefügt und Wichtiges weggelassen" hat und dennoch seine gesamten Mitteilungen, in Form und Inhalt, als authentische Wiedergabe der handschriftlichen Vorlagen angesehen wissen will. Daß die Fälschung gewinnsüchtiger Spekulation entsprungen, ist wohl unzweifelhaft.

Digitized by Google

nicht sonderlich gewogen. Er hatte sich vorzugsweise und mit entschiedener Vorliebe mit Kirchenmusik und Fuge beschäftigt und öfter geäußert: „ich habe gar kein Verdienst dabei, dass ich gute Fugen mache, denn mir fällt gar kein Gedanke ein, der sich nicht zum doppelten Kontrapunkte brauchen liesse.“ Leider sind nur auch seine Fugen, obwohl sorgsam und — was man so nennt — korrekt gearbeitet, nicht gerade lebensvoll und lebenzeugend.

Was also den Unterricht bei Albrechtsberger betrifft, so ist der Gegenstand desselben in der Anmerkung auf Seite 26 bereits übersichtlich angegeben. Wir gehen nunmehr, natürlich in allem Tatsächlichen wiederum unter der Führung Nottebohms, auf das einzelne etwas ausführlicher ein.

Auch Albrechtsberger fußte in seinen Anweisungen auf den Gradus ad Parnassum von Fux, aber statt der alten Tonarten hat er das Dur und Moll der neueren Musik angenommen. Seine Kompositionslehre diente in der Ausgabe von 1790 dem Schüler zur häuslichen Wiederholung.

Albrechtsberger begann also, wie die Handschriften zeigen, mit dem einfachen strengen Kontrapunkt, dem schon bei Haydn getriebenen, aber nicht zu voller Aneignung gelangten Pensum.

Dem folgten kontrapunktische Übungen im freien Satze, d. h. einer Schreibart, die damals in Kirche, Kammer und Theater üblich war, die ein Kompromiß darstellt zwischen der von den Forderungen des strengen Satzes befreiten neueren Musik und dem alten Kontrapunkte und seinem cantus firmus. Vorhanden sind 26 Übungen.

Danach ging man zu Übungen in der Nachahmung über. Vorhanden sind drei größere Nachahmungssätze. Der erste ist ein Vorspiel zu einer einfachen Fuge in E-moll für 3 Streichinstrumente. Es zeugt von Albrechtsbergers Ernst, daß die von ihm gemachten Änderungen besonders auf Festhaltung der Ähnlichkeit der Motive zielen. Die Reinschrift dieses Stückes beweist, daß Beethoven die Änderungen anerkannte. Einmal aber hat er selbst den Meister gemeistert, indem er eine von Albrechtsberger eingesetzte Formel des Cello, die sonst nicht vorkommt, also nicht begründet ist, durch einen dem folgenden Takte entnommenen Gang ersetzt und so den Eintritt des weiteren begründet. Die beiden anderen Nachahmungen sind Streichquartette, in F-dur und C-dur geschrieben.

Daran schloß sich das Studium der Fuge, in welches 38 zweistimmige, 7 dreistimmige, 9 vierstimmige und 3 Choralfugen Einsicht

Digitized by Google

gewähren. Darauf stieg der Unterricht auf zum doppelten Kontrapunkt in der Oktave, in der Dezime oder Terz, in der Duodezime oder Quinte, sogar zum dreifachen Kontrapunkt in der Oktave, ferner unter Anwendung des doppelten und dreifachen Kontrapunktes zur Doppel- und Tripelfuge und endigte mit der Komposition einiger drei- und vierstimmiger Zirkel- oder Liederkanons im Einklange.

Der Unterricht scheint zuletzt überstürzt zu sein. Nottebohm schließt dies wohl mit Recht aus der weniger gründlichen Arbeit, die in den vorhandenen Fugenexerzitien hervortritt. Während der Schüler anfangs mit Hingebung sich der Leitung Albrechtsbergers unterwirft, der Lehrer seinerseits nicht minder peinliche und gewissenhafte Kritik übt, sind die Leistungen in den komplizierteren Formen quantitativ und qualitativ dürftiger, und die Einwirkung und Nachhilfe des Lehrers ist in den handschriftlichen Vorlagen, welche hierher gehören, weniger zu spüren. Der Schuldige wird Beethoven gewesen sein, den die Ungeduld vielleicht, nachdem bereits Jahre des Lernens vergangen, zum selbständigen Schaffen zurücktrieb.

Ohne Zweifel hat Beethoven von Albrechtsbergers Unterricht einigen Erfolg gehabt, namentlich ist er durch denselben bestärkt worden in der angeborenen Richtung auf nicht bloß figurative sondern auch polyphone Schreibweise — aber der Unterricht ging zu eilig zu Ende, als daß Beethoven innerhalb des Gebietes, in dem sein Lehrer am liebsten weilte, schon hätte festgestellt sein können. Vor allem um in der Fugenform sich mit der schulmäßigen Richtigkeit und Reinheit zu bewegen, hätte es weiterer ruhiger Übung bedurft.

Daher ist es auch keine auffallende Erscheinung, daß Beethoven unmittelbar nach dem Austritt aus Albrechtsbergers Schule, bis an das zweite Jahrzehnt heran, so gut wie gar keinen Gebrauch von den sogenannten strengeren Formen macht, namentlich der Fuge. Selbst in kirchlichen Werken (dem Oratorium Christus am Ölberg und der ersten Messe) fehlen sie, oder treten doch in so lockerer Weise auf, daß sie eher gegen als für die Schule zeugen. Wohl aber findet sich von Anfang an eine lebhafte Neigung für selbständige oder freie Führung der Stimmen, wie er sie zunächst in Haydns und Mozarts Werken vor Augen gehabt, eine Neigung für „obligates Accompagnement“, mit dem er, wie er später (15. Dezember 1800) in launiger Stimmung an den Musikverleger Hofmeister schrieb, „auf die Welt gekommen war“. Auf die

Digitized by Google

strengen Formen, namentlich der Fuge, ist Beethoven erst allmählich, dann aber mit steigendem Eifer und wachsender Liebe und Vertiefung eingegangen.

Und doch: die Beethovenschen Fugen lassen bei allem Geistvollen und künstlerisch, namentlich für den jedesmaligen Zweck Bedeutenden gerade das vermissen, was das Ergebnis einer tüchtigen Schule ist, bald die vollkommene Fugenmäßigkeit des Themas, bald die Gediegenheit des Baues und seine Gliederung im Sinne der Fugenform. Ein genialer Künstler — so erscheint Beethoven in dieser Richtung —, ist er von der vielseitigen Belebtheit seines Geistes zu dramatischer Gestaltung des Tonbaues angeregt; er beginnt damit, „obligat" zu schreiben, und findet sich von da, getragen durch die Erinnerung an so viel Gehörtes und Gespieltes, immer mächtiger zur höchsten Gestalt der dramatischen oder polyphonen Musik, zur Fuge hingezogen. Wohl mag den Erinnerungen aus dem Leben die Lehre zu Hilfe gekommen sein; die Formen der Engführung, Vergrößerung und Verkleinerung, Umkehrung*) mögen durch sie hervorgehoben sein, — eigentliche Durchbildung in dieser Form gibt sich nicht zu erkennen.

Merkwürdig ist hierbei, daß gerade dieser Weg sich später als der für Beethovens eigentümlichen Beruf geeignetste zu erkennen gab. Er war berufen, in dem phantastischen Reich der Instrumentalwelt als deren schrankenlos waltender Herrscher zu gestalten. Jene strengbemessenen Formen hätten hier nur fesseln können, hätten Beethoven möglicherweise zu einem zweiten Sebastian Bach gemacht. Er war aber nicht bestimmt, ein Zweiter zu sein, sondern ein Erster; überhaupt wiederholt sich die Kunstgeschichte so wenig wie die Völkergeschichte. Für sein weites Reich bedurfte er der weitesten und mannigfachsten Formen, der Möglichkeit und Macht, sie nach jedesmaligem Bedürfnis, natürlich stets unter dem Gesetze der ewig waltenden Kunstvernunft, auszudehnen und umzuwandeln. Hier hätte die Schule, wie sie damals war, ihn eher hemmen als fördern können.

Eine Ansicht Beethovens mag vielleicht aus der Albrechtsbergerschen Zeit herstammen. Er liebte zu behaupten: Religion und Generalbaß seien in sich abgeschlossene Dinge, über die man nicht weiter disputieren solle. Weh ihm und seinen Werken, wenn dem wirklich so wäre! Wir werden noch erfahren, wie weit die

*) Wer nähere Erläuterung wünscht, findet sie im Anhang I, von der Kunstform.

Digitized by Google

letzteren sich mit dem Generalbaß vertragen haben. Aber es war ihm selber nicht Ernst damit. Wenn sein Schüler Ferdinand Ries ihm gelegentlich einmal eine Quintenfolge in einem der ersten Quatuors zeigt, fragt er, was das schade? Ries: es sei aber doch falsch! — „Wer das sage?“ — Alle Theoretiker, Fuchs, Albrechtsberger usw. — „Nun so sage Ich (fiel der Entscheid), dass es recht ist.“ Und wenn ihm noch in späteren Jahren Afterkritiker sogenannte grammatische Verstöße zum Vorwurfe machten, rieb er sich wohl seelenvergnügt die Hände und rief hellauflachend: „Ja, ja! da staunen sie und stecken die Köpfe zusammen, weil sie es noch in keinem Generalbassbuche gefunden“. Er beruhte auf „dem Gesetz, das mit ihm geboren“. Einem Späteren, der geistig zu seinen Füßen gesessen, war die Verpflichtung aufbewahrt, den Einklang dieses Rechtes mit der geläuterten und begriffenen Satzung mit den ewigen Gesetzen der in der Kunst waltenden Vernunft zu zeigen.

Soviel also steht fest: Beethoven hat zunächst und längere Zeit ausschließlich in den freieren Formen gebildet. Zu ihnen hin, müssen wir vermuten, war Neefe (S. 7) der erste Leiter und wahrscheinlich Haydn von bedeutendem Einfluß, als erster hervorragender Meister in jenen Formen, die Beethoven zuerst seinem Geiste gemäß fand. Beethovens Verleugnung des Haydnschen Einflusses kann uns dabei nicht beirren; sie betrifft den allerdings mangelhaften Unterricht in den strengen Formen, während wir annehmen zu dürfen glauben, daß für die freieren Haydns Schaffen vor allem, nicht seine Lehre vorbildlich auf Beethoven einwirkte.

Verleugnet man den Einfluß jener beiden ersten Lehrer (denen der Hilfslehrer Schenk zugesellt werden muß), so bleibt gar kein Lehrer übrig als der für jene Formen ungeeignetere Albrechtsberger, von dem aber aus Beethovens Munde gar keine Äußerung verlautet.

Daß ein energisches Schauen und Streben sich dieser Formen auch ohne fremden Beistand bemächtigen könne, wird man nicht unmöglich nennen dürfen; wer ermißt die Macht und den Drang eines Genius? Allein man berge sich nicht den eigentlichen Gehalt dieser Annahme. Diese Formen sind nicht mehr und nicht weniger als die geschichtliche Entwickelung des Musikinhaltes selber; sie sind nicht etwa willkürliche, dem Inhalt fremde oder gar feindlich entgegengesetzte Satzungen oder Herkömmlichkeiten, (wie kann man solche Vorstellungen mit der hohen Bestimmung aller

Digitized by Google

wahren Künstler von Bach bis Beethoven, ihre Vorgänger und Nachfolger mitgerechnet, die allesamt in diesen Formen geschaffen haben, zusammenbringen?) sondern die logische Notwendigkeit, der fortschreitende dialektische Prozeß des Musik schaffenden Geistes; daher sind sie, ist keine einzelne derselben weder von irgendeinem einzelnen geschaffen, noch ist ihnen irgendwo die Grenze gesetzt, über die jene Dialektik des Musikgeistes nicht hinauskönnte. Und endlich genügt dem Künstler für seinen Beruf nicht äußerliche Kenntnisnahme, nicht Ergründung des gedanklichen Inhalts der Formen; er muß sie seinem Geist angeeignet haben, als wären sie ihm angeboren zu freiestem Schalten. In solcher Vollendung tritt aber Beethoven gleich mit den ersten Werken vor uns; er ist namentlich der neueren und freieren Sonaten- und Rondoform gleich in derselben Weise mächtig, in der sie aus den Händen Haydns und Mozarts hervorgegangen war; dem Standpunkte dieser Meister schließt sich seine Form, das heißt sein geistig Weben und Gestalten, mit Notwendigkeit an; aber sogleich führt eben dies geistige Weben, das die Kunst in ihm fortsetzt, wie zuvor in Mozart, Haydn und deren Vorgängern, neuen Inhalt und damit Erweiterung und Änderung der Formen herbei, — und zwar schon von den ersten Werken an. Dazu gehörte meisterliche Herrschaft. Sie ohne Beihilfe anderer oder den Aufwand jahrelanger Arbeit errungen zu haben, würde fast einem Wunder gleichkommen, dergleichen weder Mozart, noch Goethe, noch Raffael an sich erlebt haben. Wenn gleichwohl Beethoven selbst seiner Einführung in die Formen nicht gedenkt: so darf man den Grund nur darin suchen, daß gerade dieser auf das Ganze gehende und vorzugsweise künstlerische Lehrteil seinem Geist unbemerkter, gleichsam als etwas Selbstverständliches einging, während die abstrakten, zunächst unkünstlerisch auftretenden Lehren der Harmonik und des Kontrapunkts sich als ein Fremderes bemerkbar machten.

Wie man sich auch hierüber entscheiden mag, die Formfrage ist von Anfang an in ihrer ganzen Wichtigkeit bei Beethoven zur Erörterung gekommen, und bei ihm mehr als bei irgendeinem anderen Tonkünstler. Fast sein Lebenlang wurde Formlosigkeit ihm zum Vorwurfe gemacht; und seltsam rückte dieser Vorwurf mit seiner Entwickelung weiter, man hatte die Meisterschaft der Gestaltung an ganzen Reihen früherer Werke gepriesen und wandte nun den Vorwurf gegen die späteren. Daneben erstand dann in neuester Zeit die Vorstellung: Beethovens Verdienst beruhe gerade

Digitized by Google

darin, „die Form zerbrochen“ zu haben. Beiden Aussprüchen liegt derselbe Irrtum zum Grunde: die Form vom Inhalt zu trennen, sie als etwas ein für allemal Festgestelltes, dem Inhalt Fremdes oder gar zwängend und feindlich Gegenüberstehendes anzusehen, während sie nichts anderes als Gestaltung dieses Inhalts, und ohne sie nichts als nebelhaft unbestimmtes Schwanken und Schweben der Seele vorhanden ist, ohne faßbaren Inhalt und ohne andere Wirkung als gleiche traumhafte und folgenlose Regungen und Wallungen. Beethoven hat bestimmten Inhalt zu offenbaren gehabt und darum bestimmte Formen: aber diese Formen sind ihm nicht äußerliche Spaliere und Schranken geworden wie dem unerweckten handwerkerlichen Tonsetzer oder wie die Formeln eines Philosophen für nachsprechende Schüler, sondern sein Geist hat sich in ihnen lebendig befunden, sich in ihnen erkannt, da sie nur der Vernunft der Sache, die in ihm selber gewaltet, entspringen und mit der eigenen Entwickelung sie selber weiter entfaltet. Beides kann nicht begreifen, wer die Form als ein Äußerliches auffaßt. Kein Musiker aber gab mehr Anregung zu dieser Erörterung als Beethoven, in dem die reine Musik ihre weitestgehende Vollendung, mithin die weiteste Mannigfaltigkeit und Ausgestaltung ihrer Formen erlebte, seine Werke zeigen ihn in diesem Sinn als den Vollender der Form, — wenn auch nicht als den Beschließer. Es wird hierauf noch zurückzukommen sein.

Neben und nach Albrechtsberger erteilte Salieri, der bekannte Opernkomponist, dem Jüngling Anweisung über Behandlung der Singstimmen und über dramatische Musik. Die vorhandenen Studien sind zwischen 1793 und 1802 geschrieben, etwa 20 Gesangstücke mit italienischem Text. Diese geringe Anzahl von Übungen zeigt keinen Lehrgang und läßt vermuten, daß der Unterricht kein regelmäßiger war, sondern daß Beethoven von Zeit zu Zeit Salieris Rat eingeholt hat. Daß der nur auf der Oberfläche atmende Italiener bei dem von Anfang an auf das Tiefe und Wahre hingewandten, durchaus deutschen Künstler noch geringeres Gewicht hatte, ist begreiflich. Beide Lehrer klagten über die Eigenwilligkeit, mit der der Schüler sich manchen Teilen der Leitung entzöge, und sagten voraus, daß er das jetzt Zurückgewiesene mit eigenem Schaden würde nachkaufen oder entbehren müssen. Unermüdlich war dagegen derselbe so starr verschlossene Jüngling, sich über den Mechanismus der Instrumente Rat zu holen; die trefflichen Musiker Kraft und Linke machten ihn mit

Digitized by Google

dem Violoncell, Punto mit dem Horn, Friedlowsky mit der Klarinette bekannt, noch um das Jahr 1800 nahm er bei Krumpholz Violinstunden, wiewohl er schon damals die Fähigkeit, rein zu spielen, einbüßte.

Ungemein förderlich ward ihm neben dem eigentlichen Unterricht die Gelegenheit, gute Musik zu hören und an ihrer Ausführung teilzunehmen. Hier ist vor allem das van Swietensche Haus zu nennen, in das er durch Zmeskall (S. 20) eingeführt worden war. Gottfried, Baron van Swieten, Musikliebhaber und selbst Komponist von Symphonien („so steif wie er selbst", sagt Haydn) und andern Sachen, hatte in Berlin Gelegenheit gefunden, Werke von Seb. Bach und Händel kennen zu lernen; die erstere Richtung war durch Bachs Söhne Friedemann und Emanuel und durch seine Schüler Kirnberger und Agrikola vertreten und befestigt, von Händel waren der Messias, Judas Makkabäus und das Alexanderfest mehrmals zur Aufführung gekommen. Van Swieten hatte sich dieser Musik mit großer Entschiedenheit zugewendet und bei seiner Rückkehr nach Wien schon in Mozarts Zeit und unter dessen Mitbetätigung in seinem Hause Zusammenkünfte zur Ausführung von Gesang- und Instrumentalsätzen jener Meister und anderer, namentlich auch älterer Italiener, bis zu Palestrina hinauf, eingerichtet. Mozart war geschieden: jetzt wurde Beethoven bei van Swieten eingeführt und nahm an den musikalischen Zusammenkünften teil. Hier lernte er die genannten Meister kennen und kam von dem unersättlichen Musikliebhaber nicht leicht los, bevor er nicht nach allem Vorausgegangenen noch ein halb Dutzend Fugen von Seb. Bach „zum Abendsegen" gespielt; jetzt kam ihm also Neefes Schule zustatten. Wie eifervoll es bei dem alten Herrn zugegangen, bezeugt noch eines der an Beethoven erlassenen Billetts, das Schindler aufbewahrt hat: „Wenn Sie künftigen Mittwoch nicht verhindert sind, so wünsche ich Sie um halb neun Uhr Abends mit der Schlafhaube im Sack bei mir zu sehen."

Ähnliche Zumutungen und Ausnutzungen, dergleichen hier, bei van Swieten, wenigstens ihren Entgelt im zugeführten Bildungsstoff fanden, traten aber dem jungen Künstler um so häufiger nahe, je mehr sein Talent zur Anerkennung kam. Er war mit Vorliebe, mit Auszeichnung aufgenommen worden, namentlich von den kunstliebenden Familien des Adels, unter denen die des Fürsten Lichnowsky voranstand. Diese Verhältnisse waren für Beethovens Ehrliebe lockend und für seine Stellung vorteilhaft. Allein es liegt

Digitized by Google

in der Natur der Sache, daß mit dem Wachstum der Anerkennung und Teilnahme auch die Beanspruchung sich in gleichem Maße steigert. Man will (jeder Künstler erfährt das mehr oder weniger) der Kunstgaben froh werden, das ist der unschuldige Anfang: bald zeigt sich, vom Reize der Kunst und der unvermeidlichen Leerheit des Gesellschaftswesens gesteigert, die Unersättlichkeit und Rücksichtslosigkeit, und droht den Künstler auszunutzen und geistig zu verzehren. Auch Beethoven sollte das empfinden. „Er kam dann (erzählt Wegeler, der vom Oktober 1794 bis Mitte 1796 in Wien, in seiner Nähe gelebt) düster und verstimmt zu mir, klagte, dass man ihn zum Spielen zwinge, wenn auch das Blut unter den Nägeln ihm brenne. Allmählich entspann sich dann zwischen uns ein Gespräch, worin ich ihn freundlich zu unterhalten und völlig zu beruhigen suchte. War dieser Zweck erreicht, so liess ich die Unterredung fallen, setzte mich an den Schreibtisch, und Beethoven musste, wollte er weiter mit mir sprechen, sich dann auf den Stuhl vor dem Klavier setzen. Bald griff er nun, oft noch abgewendet, mit unbestimmter Hand ein paar Akkorde, aus denen sich dann nach und nach die schönsten Melodien entwickelten ..... Ueber sein Spiel durfte ich Nichts oder nur Weniges, gleichsam im Vorbeigehen, sagen. Er ging nun gänzlich umgestimmt fort und kam dann immer gern zurück. Der Widerwille blieb indessen" — (die Anmutungen zum Musizieren mögen oft genug sein innerlich Weben gestört haben) — „und ward oft die Quelle der grössten Zerwürfnisse Beethovens mit dem ersten (Lichnowsky?) seiner Freunde und Gönner."

Die Zumutungen waren es, die ihn ermüdeten und verstimmten. Im trauten Zimmer des Freundes zog ihn gleich darauf unvermerkt das Klavier wieder an; da spielte er nicht für die Gesellschaft, nicht einmal für den stumm lauschenden Freund; da träumte er sein wahres Leben weiter.

Ein Nachhall aus der Swietenschen Zeit, ein Zeugnis über die Eindrücke, die er in dem Hause des alten Kunstfreundes empfangen, ist Beethovens Ausspruch über Händel: „Händel ist der unerreichte Meister aller Meister. Gehet hin und lernt, mit wenig Mitteln so grosse Wirkungen hervorzubringen." So hat Seyfried den Ausspruch überliefert.

Daß die große Verehrung für Händel bestand, und zwar lebenslänglich, darüber hat Gerhard v. Breuning, der einzige Sohn Stephans v. Breuning, noch 1845 ein unwidersprechliches Zeugnis abgelegt. Er schreibt an Wegeler: „Einer der sehnlichsten Wünsche

Digitized by Google

Beethovens war, Händels sämmtliche Werke zu besitzen, und als in seiner letzten Krankheit diese, ein Geschenk aus England, ankamen, musste ich ihm alle, ich glaube bei 50 Bände, in seinem Bette gegen die Wand hin aufstellen, wo er sie, stets durchblätternd und selig vor Freude und Lobeserhebung dieses grossen Meisters, fast den ganzen Tag behielt."

In die Welt.

Ein Schattenriß, der den Wegeler-Riesschen Notizen beigegeben ist, zeigt Beethoven, wie er in seinem siebenzehnten Jahre war, als er vor Mozart gestanden. Die Mode von 1787 hat ihm ein klein Zöpfchen hinten angebunden, das einzige, das ihm jemals angehängt. Das Profil ist offen, die Stirn noch gemäßigt in ihrer Entwickelung, die Augen scheinen vordringend, der Mund scheint, wie bei heißen Gemütern öfters, leicht geöffnet, die Nase, das ganze Antlitz emporgerichtet.

Jetzt war aus dem Jüngling ein junger Mann geworden; fünfundzwanzig Jahre zählte er, als er in die Welt hinaustrat. Sein Körperbau war gedrungen, nicht groß (fünf Fuß vier Zoll), starknochig, voll Rüstigkeit, ein Bild der Kraft; von Krankheit scheint damals nicht viel die Rede gewesen zu sein.*) Sein Haupt hatte

*) So berichtet Seyfried, der nahe genug stand, um beobachten zu können.

Gleichwohl lauten andere Nachrichten ganz anders. Namentlich widerspricht auch Wegeler, als Beethovens Jugendfreund und als Arzt zwiefach urteilsberechtigt, der Seyfriedschen Angabe. Ja, er spricht aus: „im kranken Unterleib meines Freundes lag schon 1796 der Grund seiner Uebel, seiner Harthörigkeit, und der ihm zuletzt tödtlichen Wassersucht. Das nur zu häufige Unterbrechen einer regelmässigen Lebensart musste allerdings diese Grundursache verschlimmern." Das Urteil eines Sachverständigen muß Seyfried widerlegen.

Und dennoch wird man nicht fehlgehen, wenn man diese Angabe in gewissem Sinne aufrechthält. Beethoven trug, wie jeder Künstler, wie jeder Mensch, in dem Nervenkraft, Geist und Wille vorherrschen, das wahre Uni-

Digitized by Google

sich mit dunkelm Haargebüsch bedeckt, das ungeordnet, mehr mähnenartig als lockig umherlag, die Stirn war breiter und vordringender über den dunklen Augen gelagert, die nun schon tiefer und verschlossener zurücktraten, die Nase war kräftig mehr in die Breite entwickelt, als vordringend, von deutschem, nicht römischem Profilschnitt, welchen letztern die meisten Künstlernasen zeigen. Der Mund war wohlgebildet.

So trat er seine öffentliche Laufbahn an, gut, offen, anhänglich, strebend, voll Selbstgefühl, ganz durchdrungen von dem, was in ihm lebte. Er konnte heiter sein bis zum Mutwillen, ihm stand Witz, Satire, Sarkasmus zu Gebot; aber im tiefsten Grunde lebte der Ernst seines hohen Berufs, dessen ganze Fülle er selbst noch weit entfernt sein mußte zu überschauen, wie der Fortschritt in seinen Werken unwidersprechlich zeigt.*) Das war es, was Haydn

---

versalmittel gegen jede Krankheit in sich, — allerdings nur auf eine gewisse Zeit. Er hatte die Krankheit, aber die Krankheit hatte nicht ihn. Im Feuer des Schaffens vergaß er sie, überwand er sie (wenngleich nur auf Zeit), fühlte er sich, — war er im Vollbesitz seiner Kraft. Solche Menschen (wir sprechen aus Erfahrung) sagen zur Krankheit: ich habe nicht Zeit! — ja, wer weiß, ob sie nicht im Drange geistiger Not dem Tode selbst einmal entgegenrufen dürfen: ich habe noch nicht Zeit, meine Zeit ist noch nicht kommen. In der Schwangerschaft stehen Zehrkrankheiten still; während der großen französischen Revolution will man in Frankreich sie nur in sehr verminderter Zahl gefunden haben.

Der Mensch Beethoven trug die Krankheit und den schlummernden Todeskeim in sich. Der Tondichter Beethoven wußte davon nichts.

*) Dieser Fortschritt tritt bei Beethoven (mehr wie bei irgendeinem andern Tonkünstler) so bedeutend hervor, daß er Biographen und Beurteiler verleitet hat, drei Perioden, — und zwar charakteristisch unterschiedene, nicht Zeitabschnitte, wie sie Schindler zu besserer Übersicht macht, von der Geburt bis 1800, von da bis Oktober 1813, von da bis zum Tode 1827, — oder Manieren, oder Stile zu unterscheiden. Voran steht hierin Fétis (in seiner allgemeinen Biographie der Musiker), der Beethoven aus dem begrenzten französischen Gesichtspunkte betrachtet, wie wenn man Logarithmen als gemeine Zahlen handhaben wollte. Er nimmt drei Manieren, oder vielmehr zwei entgegengesetzte Systeme an, das eine, beruhend auf den allen Musikern gemeinsamen Grundsätzen der Harmonie und Ansprüchen des Gehörs, das andere außerhalb der musikalischen Grammatik stehende, ihm allein bekannte. Ihm schließt sich der geistreiche, aber durchaus französierte Oulibicheff an. Er faßt, ohne Ahnung von deutscher Art und Kunst, Beethoven in der ersten Periode einfach als Nachfolger von Haydn und Mozart auf, der dann in der zweiten dem reinen Musikinhalt einen musikfremden allgemein geistigen beigesellt und in der dritten einen Abdruck seiner selbst (l'abstraction de son moi) gegeben habe, eine Folge von trostlosen Gedanken, eine tiefe Versunkenheit

Digitized by Google

gefühlt, als er ihn Großmogul nannte, das fühlte auch Seyfried heraus, der Beethovens Manieren stets kalt und wenig gewinnend nennt und meint, seine lebhaftesten Bewegungen hätten sich in der Regel durch nichts auf seinem Marmorantlitz verraten; er habe Opern von Cherubini und Mehul, die er sehr schätzte, bis zu Ende gehört, unbeweglich wie ein Bild; habe aber die Musik ihm nicht gefallen, so sei er schweigend nach dem ersten Akte davongegangen. Aus nicht viel späterer Zeit spricht derselbe Zeuge, der unterdes Beethoven schon näher getreten war,*) aus: .... „und wenn ich den Meister der Töne als einen Stern erster Grösse am musikalischen Horizont lange schon verehrte, so musste ich das engelreine Gemüth,

in unfruchtbare Träumereien und trockene Leiden, die die Musik nicht ausdrücken könne; auch er kommt dann zu der Bemerkung, die zweite und dritte Periode seien im Grunde eine. Der idealitätlose französische Standpunkt konnte nicht anders urteilen. Einen höheren nimmt unstreitig, Beethoven gegenüber, Lenz ein, der in Verehrung und schriftstellerischer Tätigkeit für ihn unerschöpflich, für den wahren Inhalt des Tondichters erschlossen ist, nur leider nicht nötig befunden hat, sich tiefere Sachkunde eigen zu machen, deswegen mit seinen Anschauungen allzuoft im unbestimmten Allgemeinen schwimmt und besonders dadurch sich selbst hemmt, daß auch er den falschen Begriff von Form nicht überwunden hat, ein Irrtum, der allerdings auch nicht weniger Theoretiker und Praktiker gefangen hält, den aber die fortgeschrittene Wissenschaft und die Gesamtheit aller wahren Künstler vor und nach Beethoven weit hinter sich gelassen. Auch Lenz sieht in der Form ein dem Inhalt Entgegengesetztes allenfalls ein Spalier, an dem der Theoretiker die kleinen jungen Tonsetzlinge emporwachsen lehrt. Er setzt drei Perioden fest, deren Grenzen er von Op. 1 bis 20, 20 bis 100, 100 (alles „in runden Zahlen") bis zu Ende absteckt. Der ersten Periode gibt er als Inhalt „das aller Kunst und Wissenschaft inwohnende Element der traditionellen Doktrin;" — der zweiten, die in der Geschichte menschlichen Geistes überall auftretenden Unabhängigkeitskämpfe gegen die Tradition, die Auflehnungen des sich allein genug fühlenden Menschen gegen die Realität", — der dritten „das durch die bestandenen Kämpfe freigekämpfte Individuum, das sich bisher suchte und nun gefunden hat, fesselfrei sich überlassen; in dem köstlichsten der Besitze, in dem Besitze seiner selbst; von dem befremdlichen Erstaunen seiner Zeitgenossen, von der Bewunderung . . . umgeben." — Humoristisch genug straft sich Lenz' Versäumnis tieferen Eindringens dadurch, daß seine Perioden gerade solche tote Abschränkungen sind, fremd und feindlich in das ununterbrochen fortströmende Leben eingeschoben, wie er sich die Kunstformen vorstellt. Jede andere Periodik hätte gleiches Schicksal gehabt; das Leben widerstrebt (wie Lenz aus der Formenlehre selbst hätte lernen können) jedem Eingriffe von außen.

*) Dies war spätestens seit 1802 der Fall; die zweite, dritte, fünfte und sechste Symphonie, das Violinkonzert, die Pianofortekonzerte in C-moll, G-dur, Es-dur, Christus am Ölberge und Leonore sind zuerst mit Seyfrieds Orchester (Theater an der Wien) aufgeführt worden.

Digitized by Google

den seelenguten, kindlich offenherzigen, mit Theilnahme und Wohlwollen Alles umfassenden Menschen stündlich nur lieber noch gewinnen."

Dieser Gegensatz von Verschlossenheit nach außen hin im Verein mit Offenheit des Gemüts für alle wahrhaften Empfindungen und Neigungen ist von den Knabenjahren her ein hervorstechender Zug in Beethovens Charakter, ein Zeichen seiner tief angelegten, mächtig und ernstlich in sich arbeitenden Natur, die sich von den ersten Werken an bewähren sollte. Wenn Ries in kindlicher Auffassung (er war 1800 oder 1801 bis 1805, von seinem 15. oder 16. Jahre an als Beethovens Schüler in seiner Nähe) anmerkt: dem Meister sei nichts verhaßter gewesen als „Sensiblerie", dieses Aufkitzeln und Aufpäppeln und Schaustellen weicher, zarter Empfindsamkeit, so liegt darin derselbe Gegensatz vor; diese wunderlich und doch treffend benannte „Sensiblerie" war ihm verhaßt, während und weil die tiefste und zarteste Empfindung keinem Tondichter mehr eigen war als ihm.

Ging aber dieser verschlossenen Natur das feste Herz zu wärmeren Pulsen auf, ward der Geist von einer dieser idealen Anschauungen erhoben, die sein eigentümliches Leben waren: so verbreitete sein Lächeln den Glanz seiner Grundgüte über das ganze Gesicht, so richtete seine Gestalt sich hoch auf, das Auge trat erweitert vor und rollte, den Stern fast immer nach oben gewandt, leuchtend umher, oder starrte gefesselt auf einen Punkt, alles an ihm sprach die innere Erregung aus. „Diese Momente plötzlicher Begeisterung (erzählt Schindler)*) überraschten ihn öfters in der heitersten Gesellschaft, aber auch auf der Strasse, und erregten gewöhnlich die gespannteste Aufmerksamkeit aller Vorübergehenden. Was in ihm vorging, prägte sich nur in seinem leuchtenden Auge

*) Es ist im Grund überflüssig, auf Schindlers Biographie Beethovens als eine der wichtigsten Quellen für diesen Gegenstand hinzuweisen. Schindler, durch wissenschaftliche und künstlerische Bildung urteilsberechtigt, hatte seit 1814 bis zu Beethovens Tode mit demselben im Verhältnis eines verehrenden Schülers und Freundes gelebt, ist also für diese Zeit Augen- und Ohrenzeuge, hat auch ohne Zweifel Gelegenheit genug gehabt, sich über die frühere Zeit zu unterrichten. Er selbst erinnert (in einem der Konversationshefte, von denen wir im neunten Abschnitte Näheres vernehmen werden) Beethoven noch im Februar 1827 an den ersten Besuch im Hause des Baron Pasqualati auf der Bastei: „in diesem Hause (bemerkt Schindler) hatte ich die Ehre, einmal bei Ihnen in Ihrer Wohnung gewesen zu sein. — Schon ziemlich lange! — 1814 —."

Digitized by Google

und Gesicht aus, niemals aber gestikulirte er, weder mit dem Kopfe noch mit den Händen."

Und dieser nach geistiger Begabung und energischem Streben, schon nach der bedeutsamen Erscheinung hervorragenden Persönlichkeit stand die aufregende Kunst der Töne in ihren beiden Wirksamkeiten, der schöpferischen und darstellenden Seite, zu Gebote, und das der Musik erschlossene, für Musik eben erst durch Haydn und Mozart höher gebildete Wien sollte in ihm eine neue Lebensepoche feiern! In der Tat, seiner Kraft war der günstigste Schauplatz eröffnet, es vereinigte sich in ihm und um ihn alles, auf daß seine Bestimmung sich erfülle. Denn beides muß, wenn Hohes vollbracht werden soll, zusammentreffen: der rechte Mann und die gemäßen Verhältnisse; es ist titanischer Übermut, anzunehmen, des Menschen, des einzelnen Kraft und Wille vermöge und vollbringe alles selber und allein, da doch jedem einzelnen so viel andere Strebungen und Kräfte gegenüberstehen. Auch das sollte sich zu tragischem Triumph an Beethoven offenbaren; an dem, was er ward und tat, haben noch ganz andere Kräfte mitgearbeitet, als die seines Wollens und Strebens.

Beethoven als Spieler und Komponist und in der schon früh geübten Kraft der freien Phantasie, in welcher Schöpfung und Ausübung zusammenschmelzen zum vollendeten Kunstereignisse, war notwendig den Wienern, war dem musikliebenden und musikgebildeten reichen Adel Wiens doppelt und dreifach willkommen. Überall fand er offene Häuser und Herzen; denn überall brachte er den Genuß und die Erhebung, die gerade in dieser Welt die gemäßesten und willkommensten waren.

Unter allen stand das Haus des Fürsten Karl Lichnowsky nach eigener Bedeutung und seinem Einfluß auf Beethoven voran. Der Fürst war Schüler und Freund Mozarts gewesen und wurde treuer Freund Beethovens; die Fürstin, treffliche Klavierspielerin, nahm sich des jungen Künstlers in gleichem Sinne an, wie früher die wohlwollende und einsichtige Hofrätin Breuning. „Mit grossmütterlicher Liebe," spricht Beethoven sich später aus, „hat man mich dort erziehen wollen, und die Fürstin Christiane hätte eine Glasglocke über mich machen lassen wollen, damit kein Unwürdiger mich berühre." Das edle Paar hatte begriffen, welche Bedeutung Beethoven in der von ihnen beiden geliebten und einsichtig geübten Kunst habe. Viele Jahre lang blieb dieses Haus für Beethoven

Digitized by Google

eine wohltätige Stätte, er für das Haus die edelste Zier und Lebenserfrischung.

Mit dem Lichnowskyschen Hause stand der russische Gesandte Graf Rasumowsky in Verbindung, der, Musikfreund und ausübender Musiker, sich durch den trefflichen Geiger Ignaz Schuppanzigh ein Quartett als kleine Hauskapelle hatte werben lassen. Schuppanzigh stand an der ersten Geige; für die Bratsche hatte er Weiß, für das Violoncell Link angeworben; Rasumowsky selber stand an der zweiten Violine. Dieses Quartett war abwechselnd in Rasumowskys Hause und bei den Musikunterhaltungen tätig, die bei Lichnowsky jeden Freitagmorgen stattfanden; die zweite Violine wurde, wenn Rasumowsky nicht selber mitwirkte, durch Sina besetzt, an Links Stelle übernahm bisweilen Kraft das Violoncell; auch Beethovens erster Gönner, Zmeskall, nahm manchmal tätigen Anteil; die Musiker wurden von den Quartettstiftern bar honoriert. Als Zuhörer fanden sich die angesehensten Musiker und Kunstfreunde zusammen; auch Wegeler fand sich (wie er selber erzählt), solange sein Aufenthalt in Wien währte, meistens, wo nicht jedesmal ein.

Beethoven war bei Rasumowsky wie bei dem Fürsten Lichnowsky eingeführt und beliebt. „Er war," wie Schuppanzighs Biograph (— d, Seyfried?) im Universallexikon der Tonkunst sich ausdrückt, „sozusagen Hahn im Korbe; Alles was er komponirte, wurde dort brühwarm aus der Pfanne durchprobirt, und nach eigner Angabe haarscharf, genau, wie er es eben so und schlechterdings nicht anders haben wollte, ausgeführt, mit einem Eifer und einer Pietät, die nur so glühenden Verehrern seines erhabenen Genius entstammen konnten; und einzig blos durch das tiefste Eindringen in die geheimsten Intentionen, durch das vollkommenste Erfassen der geistigen Tendenz gelangten jene Quartettisten im Vortrage Beethovenscher Tondichtungen zu jener universellen Berühmtheit, worüber in der ganzen Kunstwelt nur eine Stimme herrschte." Nach solcher Vorbereitung trat das Quartett zu jenen Ausführungen bei Lichnowsky.

Man erkennt, welche Schule dies für Beethoven, welches Stahlbad es zur Kräftigung und Bestimmung seines künstlerischen Wollens und Gestaltens gewesen sein muß. Er war Herr und Gebieter, weil er der alles beseelende Geist war. Er trat als Komponist an die gebührende Stelle, und fand dann als Leitender jene Folgsamkeit und Anhänglichkeit, ohne die kein ganzer Erfolg er-

Digitized by Google

langt werden kann. Hat er ihn zunächst seiner künstlerischen Macht zu danken, so wolle man doch nicht versäumen, die Gunst jener wahren Kunstfreunde in Anschlag zu bringen.

Die dritte Weise seiner Beteiligung bei jenen Musiken in Lichnowskys Hause fand er als Pianist in seinem damals unvergleichlichen Spiele. Bei Lichnowsky war es, wo er eine schwere Bachsche Komposition, die ein ungarischer Graf ihm in der Handschrift vorlegte, meisterlich vom Blatt spielte. Hier spielte er ein andermal ein ihm unbekanntes Quartett von einem gewissen Förster ebenfalls aus der Handschrift vom Blatt. Im zweiten Teil des ersten Satzes kommt das Violoncell heraus und schweigt; da erhebt sich Beethoven und singt, indem er zugleich seine Partie fortführt, die fehlende Stimme hinein. Man kannte und bewunderte längst seine Virtuosität im Überwinden der größten Schwierigkeiten; diese Ergänzung einer ausbleibenden Stimme in einem unbekannten Werke regte alle zu lauter Verwunderung an. Beethoven lächelte und sagte einfach: „so musste die Bassstimme sein, sonst hätte der Autor keine Komposition verstanden." Auf eine andere Bemerkung: er habe ja das nie geschene Presto so schnell gespielt, daß es schlechterdings unmöglich gewesen, die einzelnen Noten zu sehen, erwiderte er: „das ist auch nicht nöthig; wenn du schnell liesest, so mögen eine Menge Druckfehler vorkommen, du achtest nicht auf sie, sobald dir nur die Sprache bekannt ist." — So liest der fertige Komponist. Bald wurde er die Seele dieses Quartettvereins. Mit welcher Energie er als Spieler hier seine Aufgabe auffaßte, zeigte sich auch später bei Gelegenheit öffentlicher Aufführungen. Seine Konzerte in C-moll, G- und Es-dur trug er, wie Seyfried als Augenzeuge berichtet, aus leeren Stimmblättern vor; auch Mozart hat das öfter getan; aber welch ein Unterschied zwischen seinen und Beethovens Konzerten, besonders denen in G und Es! Von seinem Konzerte B-dur kam das Finale erst am Nachmittag des vorletzten Tages in die Feder: der Komponist schrieb unter heftiger Kolik auf einzelnen Blättern, die eins nach dem andern ins Vorzimmer gingen, wo vier Kopisten ihrer warteten.*) Bei der ersten Probe stand aber das Klavier gegen die Bläser einen Halbton zu tief; folglich — führte Beethoven

*) Wegeler erzählt dies, und daß er dem Leidenden soviel wie möglich durch kleine Mittel geholfen. Da Wegeler in der Mitte des Jahres 1796 Wien verlassen hat, so muß jene Aufführung vorher stattgefunden haben.

Digitized by Google

seine Partie einen Halbton höher, in H-dur aus. — Auch von dem in Prag zuerst aufgeführten Konzerte in C-dur kam die Hauptpartie (die Pianofortestimme) erst nach der Aufführung zum Vorschein. „Es war mir kaum möglich (schreibt Beethoven am 22. April 1801 an seinen Verleger Hofmeister in Leipzig), daran zu denken, was ich Ihnen zu schicken hatte. Dabei ist es vielleicht das einzige Geniemässige, was an mir ist, dass meine Sachen sich nicht immer in der besten Ordnung befinden, und doch Niemand im Stande ist, da zu helfen, als ich selbst. So z. B. war zu dem Konzerte in der Partitur die Klavierstimme, meiner Gewohnheit nach, nicht geschrieben, und ich schrieb sie erst jetzt, daher Sie dieselbe auch in meiner eigenen, nicht gar zu lesbaren Handschritt erhalten."

Bedeutsamer war, was er in freier Phantasie leistete. Mit der freien Phantasie hat es ein eigen Bewenden. Wenn wirkliche Kompositionen in stillen Weihestunden entstehen, in denen der Geist sich ganz und ungestört und ohne Rücksicht auf äußerliche Zufälligkeiten ihnen hingibt: so fordert jene Leistung neben der schöpferischen Gabe, neben der geistigen Gewandtheit im künstlerischen Gestalten noch die Geschicklichkeit des Spiels und unter dem Spiel das Festhalten des schöpferischen Gedankens, der ergriffenen Form, der beseelenden, einheitvollen Stimmung. Und darüber hinaus muß die Zerstreuung gebannt bleiben, die sich leicht aus dem Beisein der Zuhörer erzeugt, man muß ihr Dasein ganz vergessen, oder aus demselben erhöhte Spannkraft gewinnen. Was Virtuosen und Dilettanten gewöhnlich als freie Phantasie darbieten, weiß allerdings von dieser Fülle der Aufgabe nichts; es ist eine leichtgefügte Kette von herkömmlichen Redensarten und Lieblingsgängen des Phantaseurs. So faßte Beethoven die Sache nicht an. Er hatte das unabsichtlich bekannt, als er 1796 in Berlin mit Himmel zusammentraf, auf dessen Wunsch er improvisierte; danach ersuchte er auch ihn höflich, etwas zum Besten zu geben. Himmel setzte sich wohlgemut zurecht und ließ los, was er nur an melodiösen Redensarten, flinken Läufern und glatten Arpeggien zusammenraffen konnte, bis endlich Beethoven, der in gutem Glauben das alles für bloßes Präludieren hielt (war doch selbst in Himmels ausgearbeiteten Werken keine feste Durchführung und tiefergreifende Richtung!) endlich ungeduldig ausrief: „Nun so fangen Sie doch einmal an!" Himmel war aber schon fertig. Er wurde dem Beethoven feind; Beethoven aber urteilte harmlos von ihm: er besitze ein ganz artiges Talent und sein Spiel sei elegant und angenehm, wenngleich

Digitized by Google

er dem Prinzen Louis Ferdinand hierin nachstehe. Diesem aber sagte er würdigend und würdig: er spiele gar nicht prinzlich oder königlich, sondern wie ein tüchtiger Klavierspieler. Ihm galt die Sache, nicht die Schale, wäre sie auch vergoldet.

In Wien traf Beethovens Improvisation auf gewichtigere Nebenbuhlerschaft. Zuerst ist der Pianist Wölffl zu nennen, dem er um dieselbe Zeit zu einem Wettkampf bei dem Freiherrn v. Wetzlar gegenübergestellt wurde. Jeder trug seine neuesten Kompositionen vor, dann improvisierten sie einer um den andern, auch vierhändig an zwei Flügeln über gegebene Themata. Technisch standen beide, wie Seyfried berichtet (der wahrscheinlich bei dem Wettkampfe zugegen, jedenfalls mit den Leistungen beider bekannt war), einander gleich, obgleich Wölffl (für dessen Fertigkeit uns Nachgeborenen seine Sonate „Non plus ultra" Maßstab sein kann) den Vorteil der größeren Hand hatte, die ihm Dezimengriffe so leicht machte wie andern Oktaven. Charakteristisch ist dabei die Versicherung, daß Wölffl sich stets gleich geblieben, nie flach geworden, dabei aber stets klar und eben dadurch der Mehrzahl stets faßlich gewesen sei, stets mit wohlgeordneten Melodien und Passagen „zu unterhalten" gewußt habe.*)

Anders verhielt es sich nach demselben Berichterstatter mit Beethoven. Im Phantasieren verleugnete er schon damals nicht seinen mehr zum unheimlich Düstern hinneigenden Charakter; schwelgte er einmal im unermeßlichen Tonreiche, dann war er auch enthoben dem Irdischen, der Geist trieb zu Kraftäußerungen, daß das Instrument kaum genügte, versank dann in andachtvolle Stille. Soweit Seyfried. Auch anderweitig berichtet man von dem Hinreißenden dieser Phantasien, von dem Feuer des Vortrags, den frappanten Wendungen und Kontrasten, den „abenteuerlich erhabenen" Ideen, die Beethoven dabei entfaltet. So mußte diese frühe Zeit urteilen, sie mußte zuerst die auffallenden Einzelheiten wahrnehmen, ehe man durch Beethoven selbst zur Auffassung des Wesentlichen erzogen war. Uns Späteren, die wir Beethoven nicht gehört, gibt lange Vertrautheit mit seinen Werken den Schlüssel für

*) Wer (wie der Verf. in frühen Jahren) Hummel öfter phantasieren gehört, wird die Schilderung auch bei ihm zutreffend finden. Dabei erging sich der treffliche Virtuos nicht selten in langausgeführten Fugatos, die er mit seinen kurzgebauten Händen in voller Meisterschaft so leicht, energisch und stets elegant auszuführen wußte, daß man sein Behagen daran empfand und teilen mußte.

Digitized by Google

jene abgerissenen Auffassungen der Vorgänger, auf deren Schultern wir dankverpflichtet stehen. Wir werden wohl nicht irren, wenn wir annehmen, daß Beethoven auch in seinen Phantasien nicht darauf ausgegangen ist, „zu unterhalten", sondern daß es stets ein geistiger (wenn auch nicht äußerlich bestimmbarer) Inhalt gewesen, der sich hervorgerungen, und zwar um so heftiger, als der Augenblick ersten Schauens und Fühlens tiefer in die Seele greift. Ihm war Musik Ernst, die eigentliche — fast einzige Sprache seiner Seele; darum machte er auch aus jedem Momente seines Schaffens Ernst, darum wurde sein Gesang zu weiter, schier unerschöpflicher Herzensergießung, sein Rhythmus oft schlagend, stets beständig und bezeichnend; darum — im Gegensatze zu Haydns und Mozarts Klavierkompositionen — waren ihm auch die Tonregionen, Tiefe und Höhe, nicht äußerliches auf Mannigfaltigkeit zielendes Spiel, sondern von tiefer Bedeutsamkeit. Er konnte sich (die Kompositionen bezeugen es) in das geheimnisvolle Dunkel der Tiefe versenken und da lange träumen, konnte denselben Gedanken in lichtere und lichtere Regionen emporführen und stets mit Bedeutsamkeit; er wußte die Beziehung zwischen fernliegenden Tonarten zu erraten und, wo andere nur Wechsel oder Überraschung bezweckten, den tiefen Sinn einzuprägen, daß die Hörer sich wirklich entrückt fühlten in fremde Regionen, nicht bloß überrascht von Wendungen, die technisch so leicht zu lernen sind, daß man sie gar nicht beachten darf, wenn ihnen keine tiefere Bedeutung inwohnt.

Selbst im äußerlichen Benehmen machte sich der Ernst, mit dem Beethoven an seine Phantasie ging, geltend. Er liebte es, in dem Zimmer, wo er sich an den Flügel setzte, allein zu sein, während die Zuhörer in einem andern weilten. Es ereignete sich bei solcher Gelegenheit, daß einer der Zuhörenden, von der Begierde, Beethoven zu beobachten, getrieben, sich in das Musikzimmer schlich und unwillkürlich angezogen immer näher trat. Beethoven ward unruhig; plötzlich brach er ab, stand auf, nahm den Hut und eilte davon, ohne sich durch Bitten beruhigen zu lassen.

Schärfer als mit Wölffl war Beethovens Zusammentreffen mit Steibelt, dem glatten Techniker aus Berlin. Steibelt hatte sich in Paris bereits einen großen Namen gemacht, an den er selber glaubte. Er traf um 1800 in Wien ein, ohne der Mühe wert zu achten, Beethoven seinen Besuch zu machen. Sie trafen bei Graf Fries zusammen. Beethoven trug sein Trio Op. 11 (1798 komponiert und herausgegeben) zum erstenmal vor. Steibelt hört es mit einer

Digitized by Google

Art von Herablassung an, macht Beethoven einige Komplimente und hält sich seines Sieges gewiß. Er spielt ein Quintett von eigener Komposition, phantasiert und macht besonders mit seinem damals neuen, später überall gebrauchten Tremolo Effekt; Beethoven ist nicht mehr zum Spielen zu bringen. Acht Tage darauf ist wieder „Assemblée" beim Grafen Fries und sind beide Nebenbuhler (das waren sie nach dem Maßstabe der „Gesellschaft"!) wieder geladen. Steibelt tritt abermals mit einem Quintett auf und erntet großen Beifall; dann ergeht er sich in einer brillanten Improvisation — der man nur leider anfühlen konnte, daß sie einstudiert war —, in der er dreist und unhöflich genug das Thema (aus Weigls Corsar) zum Grunde legt, das Beethoven im Finale seines Trio variiert hatte. „Dies empörte Beethovens Verehrer und ihn selbst; er musste nun an's Klavier, um zu fantasiren, ging auf seine gewöhnliche, ich möchte sagen ungezogene Art an's Instrument, wie halb hingestossen, nahm im Vorbeigehn die Violoncellstimme des Steibeltschen Quintetts mit, legt sie verkehrt auf's Pult und trommelte mit einem Finger von den ersten Takten ein Thema heraus. Nun einmal gereizt, fantasirt er so, dass Steibelt den Saal verlässt, ehe Beethoven aufhört, und nie wieder mit ihm zusammentreffen mag."

So erzählt Ries. Schindler macht darauf aufmerksam, daß Ries sehr jung zu Beethoven gekommen sei, daher mit unreifen Augen gesehen und augenblickliche Äußerungen zu ernst genommen habe; namentlich will er die „Unart" oder Ungezogenheit nicht gelten lassen, die Beethoven vorgerückt wird. Demgegenüber darf man wohl sagen: Ein abgeschliffener Charakter, ein Mann der „Gesellschaft", gewohnt, sich zu beherrschen, unfähig leidenschaftlicher Aufwallungen, oder darauf eingerichtet, sie zu verbergen, hätte sich allerdings glatter und inoffensiver benommen, als Beethoven mit seinem hohen Selbstgefühl, mit seinem ihm ganz wohlanständigen Freimut und mit dieser Geneigtheit zu schnellen und heftigen Aufwallungen, die so tief erregten Gemütern eigen sein müssen. Ihr wollt, kann man den Tadlern zurufen, das Feuer ohne den Rauch! Beruhigt euch! Diese Aufwallungen sind das Recht mächtiger Charaktere, denn sie sind notwendige Folgen des Naturells, — und sie strafen sich selber innerlich. Schindler selbst bemerkt von seinem verewigten Freunde, „daß seine äußere Haltung zuweilen (nur zuweilen?) des feinen Schliffs ermangelte", und findet den nächsten Grund sehr richtig, „zunächst in seiner gewaltigen

Digitized by Google

Natur, die alle Schranken durchbrach und, alle Salon-Konvenienzen beiseite schiebend, fessellos einhergehen wollte."

Merkwürdiger als dieser Schein von Ungezogenheit, der dem oft so schroffen Wesen Beethovens nichts weniger als widerspricht, ist der Übergang aus äußerlicher Gereiztheit zu schöpferischen Tonergüssen. Dergleichen erklärt sich nur, wenn man festhält, daß der Grundgehalt seines Lebens Musik, Schaffen in Tönen war, alles andere gleichsam nur episodisch in sein Leben hineintrat, um augenblicklich vor jenem zu verschwinden. So begab es sich nach einer Ries erteilten Lehrstunde, daß er über Fugenthemate sprach, während Ries vor dem Instrumente saß und das erste Fugenthema aus Grauns Tod Jesu spielte. Noch im Reden faßt Beethoven, neben Ries sitzend, mit der Linken hinüber, spielt das Thema nach, bringt die Rechte dazu und arbeitet es nun ohne Unterbrechung wohl eine halbe Stunde lang durch, in der unbequemsten Stellung, die er in solcher Vertiefung gar nicht empfindet. „Dies Fantasiren," sagt Ries, „war freilich das Ausserordentlichste, was man hören konnte, besonders wenn er gut gelaunt oder gereizt war. Alle Künstler, die ich je fantasiren hörte, erreichten bei weitem nicht die Höhe, auf welcher Beethoven in diesem Zweige der Ausübung stand. Der Reichthum der Ideen, die sich ihm aufdrangen, die Launen, denen er sich hingab, die Verschiedenheit der Behandlung, die Schwierigkeiten, die sich darboten oder von ihm herbeigeführt wurden, waren unerschöpflich."

Allerdings muß die Phantasie eines solchen, wie Beethoven war, auf die Hörer eine Macht ausgeübt haben, der selbst die Ausführung der durchdachtesten Komposition nicht gleichkommen konnte. Die vollkommene Einheit der innerlichen Erweckung mit der Darstellung am Instrumente, diese Ursprünglichkeit, die Kühnheit des Unternehmens, deren Erregung sich vom Phantasierenden auf die Hörer übertragen muß, die Spannung auf das durchaus Unberechenbare, selbst die Flüchtigkeit und Unwiederbringlichkeit einer solchen Geisterscheinung: das alles muß zu einer Wirkung zusammengeschmolzen sein, der in ihrer Art nichts gleichkommen konnte. Was eigentlich in einer solchen Stunde vorgegangen, kann das Wort des Erzählers, sei er auch so liebevoll, ergriffen und sachkundig, wie unsere Zeugen, nicht aussprechen; nur die niedergeschriebenen Werke lassen einen Schluß auf den Inhalt jener Ergüsse machen. Ries und Seyfried können Wölffl, Dussek, Louis Ferdinand, Hummel, Weber, Kalkbrenner, Moscheles gehört haben;

Digitized by Google

Beethoven mit Ebenbürtigen, z. B. Mozart, zu vergleichen, dazu geben nur die beiderseitigen Werke, und zwar hauptsächlich ihre Klavierwerke, den Maßstab an die Hand.

Das alles ist in die Lüfte verweht. Die Werke sind geblieben, in ihnen lebt Beethoven fort. Auch für sie war das Lichnowskysche Haus bedeutsam. Hier wurden sie zuerst der Öffentlichkeit entgegengeführt; und wenn das dem fürstlichen Hause Genuß und Auszeichnung gewährte, so gereichte es auf der andern Seite dem beginnenden Künstler zur erwünschtesten, fast unersetzlichen Förderung, seinen Eintritt in die Welt an befreundeter Stätte, vor gebildeten Teilnehmern bewirken zu können. Der Fürst aber war beides, Freund und Kenner; seine Zustimmung bestärkte namentlich Beethoven gegen manchen damals gemachten Anspruch an die Technik des Pianisten. Die Klavierspieler beklagten sich nämlich (gerade wie noch heute die Klavierprofessionisten) über die „undankbaren" Schwierigkeiten. Vielleicht hätte Beethoven sich hin und wieder zu nachteiligen Rücksichtnahmen bewegen lassen. Da trat aber der Fürst als Klavierspieler sogleich ins Mittel und bewies, indem er die Sätze bald mehr, bald weniger geschickt (wie Wegeler erzählt) ausführte, die Unnötigkeit von Änderungen. Hier auch war es, wo Haydn die ersten drei Trios hörte und das dritte so argwohnerregend mißverstand: hier, wo Beethoven ihm die drei Sonaten vorspielte, die Haydn — aber nicht dem Lehrer Haydn gewidmet werden sollten; hier nahm Graf Appony, rein in der Absicht, den jungen Künstler für einen Kunstzweig mehr zu gewinnen, im Jahre 1795 Gelegenheit, bei Beethoven ein Quatuor zu bestellen.*) Hier also trat Beethoven die Laufbahn an, auf

*) Aus diesem Quatuor wurde nichts. Beethoven beabsichtigte, wenn Thayers Vermutung (Leben Beethovens I, 240) richtig ist, das Trio Op. 3 und das Oktett für Blaseinstrumente in Quartetts zu verwandeln. Die Umarbeitung des Trios unterblieb, und das Oktett ward zu einem Streichquintett. Das Trio war offenbar in sich zu abgerundet und geschlossen, als daß noch eine vierte Stimme hätte Zutritt finden können.

Wer sich die Vorgänge im Innern des Komponisten noch nicht klargemacht, dem kann auffallend sein, daß Beethoven auf Apponys Vorschlag eingeht und gleichwohl auf etwas ganz anderes, als bestellt war, gerät. Hierüber kurz folgendes.

Quartett, Trio, Quintett waren alle drei für Saiteninstrumente bestimmt, also für Organe von gleichem Klange und Charakter; nur in der Zahl der Instrumente, also in der Fülle des Schalls, der Harmonie und des Stimmgewebes lag der Unterschied. Dies alles ergibt sich aber aus dem geistigen Inhalte

Digitized by Google

der er in bleibenden Schöpfungen seinen Inhalt hervorarbeiten sollte, um von dieser befreundeten Stätte, von diesem Wien aus zuerst das deutsche Vaterland, dann die ganze seiner Kunst zugewendete Welt zu erfüllen und zu erheben und eine Seite der Kunst zu vollenden in dem Sinne, daß wohl die Ausbreitung seiner Idee und die Freude an vielen Schöpfungen verwandten Inhalts, nicht aber der Fortschritt zu einer neuen und höheren Idee vorauszusehen ist.

Das Wie aber, wie der Mensch sich herausarbeite — wie der Künstler in fortschreitenden Offenbarungen, die ihm und durch ihn der Welt werden —, wie die Kunst selber sich vollende Schritt für Schritt in vernunftnotwendiger Folge aller der Werke, die die Berufenen als eine einige Schar von Arbeitern vollführen, jeder an der ihm gewiesenen Stelle: das ist der anteilwürdigste Anblick, den der Lebenslauf des Künstlers oder der Kunst selber gewähren kann. Nur im Zusammenhange des Ganzen ist der einzelne vollkommen zu begreifen und zu würdigen, da jeder einzelne nur ein Glied des Ganzen ist, in untrennbarem Zusammenhange mit den Vorausgehenden als seinen Voraussetzungen und mit den Nachfolgern, die ihn fortsetzen. „Das einzelne Werk (sagt Savigny in der Vorrede zu seinem System des heutigen römischen Rechts) ist so vergänglich, wie der einzelne Mensch in seiner sichtbaren Erscheinung; aber unvergänglich ist der durch die Lebensalter der Einzelnen fortschreitende Gedanke, der uns Alle, die wir mit Ernst

---

(aus den Gedanken, wie man zu sagen pflegt) der Komposition; ja, diese kann bei der Entwickelung andere Richtungen und Maße nehmen und vom Quartett zum Quintett oder zum Trio führen.

Bisweilen (das war bei Beethoven damals nicht der Fall) entscheidet auch die persönliche Richtung und Neigung des Künstlers. Ries (Wegeler-Ries S. 85) fragte einst Haydn, warum er nie ein Violinquintett geschrieben habe, und erhielt die lakonische Antwort: „er habe immer mit vier Stimmen genug gehabt.“ Die Antwort ist vollkommen zutreffend, — nämlich für Haydn. So gewiß seine Meisterschaft der Arbeit mit fünf Stimmen ebenso gewachsen gewesen wäre als mit vier (für den gebildeten Künstler liegt in der Stimmzahl von vier zu fünf gar kein Unterschied), so war doch sein Charakter nach der kindlichen Heiterkeit, Leichtigkeit und Mäßigung, die uns aus seinen lieblichen Tonspielen beglückend entgegentritt, in der Tat größerer Schall- und Machtfülle nicht bedürftig und nicht geneigt. Die Fünfstimmigkeit ist in der Tat (man frage die Kompositionslehre) ein Überschreiten des Grundmaßes, namentlich im Satze für Saiteninstrumente. Auch Beethoven hat in diesem Gebiete das meiste und tiefste und mächtigste dem Qartett anvertraut.

Digitized by Google

und Liebe arbeiten, zu einer grossen, bleibenden Gemeinschaft verbindet, und worin jeder, auch der geringste Beitrag des Einzelnen sein dauerndes Leben findet."

Welche Stelle war in dieser großen, bleibenden Gemeinschaft Beethoven zugewiesen? Wer zunächst hat ihm die Bahn dahin geöffnet? —

Die Vorgänger.

Zwei Künstlerpaare sind es besonders, die Beethoven vorgeleuchtet und seine Bahn ihm gewiesen haben: von fern her Händel und Bach, in unmittelbarer Nähe der Zeitgenossenschaft Haydn und Mozart. „Mozart, Händel und Bach (erzählt Seyfried) waren seine Lieblinge; wenn Etwas auf seinem Pulte lag, waren es sicher Kompositionen von einem dieser Meister." „Dass Sie (schreibt Beethoven am 15. Januar 1801 an Hofmeister in Leipzig) Sebastian Bachs Werke herausgeben wollen, ist etwas, das meinem Herzen, das ganz für die hohe grosse Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohl thut." Sein Urteil über Händel (wenngleich es vom Berichterstatter ein wenig umgefärbt oder zugestutzt sein mag) ist S. 34 mitgeteilt. Von beiden Künstlerpaaren standen Händel und Bach, die eigentlichen Begründer der freien deutschen Tonkunst, Beethoven nicht nur der Zeit nach, sondern auch durch Ziel und Form ihres Wirkens begreiflicherweise ferner als das andere Paar.

Händel, den Beethoven in van Swietens Hause kennen gelernt, hatte bekanntlich unter Zachaus tüchtiger Leitung die Schule eines norddeutschen protestantischen Kirchenkomponisten musterhaft durchgearbeitet, darauf in Deutschland, Italien und England den glänzendsten Schauplatz für Komposition betreten und sich in der Oper, in den damals fast ausnahmslos herrschenden italischen Formen und Zielen, den weitesten Wirkungskreis und höchsten Ruhm erworben. Allein, obgleich der Fortschritt auf diesem Gebiete nicht ihm, sondern dem jüngeren Zeitgenossen, Gluck, beschieden war: es lebte in dem von Italien bewunderten Deutschen ein Etwas, das ihn mit der Oper und der ganzen Kunst Italiens nicht in Frieden lassen

Digitized by Google

konnte. Das war sein protestantischer — sagen wir, echt lutherischer Sinn, voll Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit, voll unerschreckbaren, ja unbändigen Triebes nach Unabhängigkeit, voll Freudigkeit und Rüstigkeit, das für wahr Erkannte und Empfundene tatsächlich hinzustellen. Das verriet sich in den Opern selber gerade in den bedeutendsten Sätzen, die mitten im welschen Spiel unvorhergesehen Ernst machen: dies war der eigentliche Grund jener Zerwürfnisse mit den Opernsängerinnen und Kastraten und ihrem Anhang unter dem Adel Englands, die ihn auf der Bühne stürzten und auf die heimatliche Jugendbahn zurückführten, auf Kirchenmusik, zu jenen Oratorien und Kantaten, die ihn unsterblich gemacht haben.

Erst außerhalb der Schranken, die ihn in der italischen Oper beengt und verstrickt hatten, konnte sich die volle Kraft des gewaltigen Deutschen entfalten. Man darf sich dabei nicht in jenen ebenfalls beschränkten Gesichtskreis einsperren, der in Händel nichts als den Kirchenkomponisten erblicken läßt, unter dem unbestimmten Namen Oratorium nichts als kirchliche Werke verstanden wissen will. Händel war nicht ein Mann der Kirche, sondern der Mann des Volkes. Mit dem Volke, namentlich seinerzeit in Deutschland und England, hatte er auch Glaubenssinn und Glaubensfreudigkeit, hierin ganz lutherischer Deutscher, gemeinsam; aber ebenso hoch schlug ihm, wie irgendeinem hochherzigen Briten bei dem Gedanken an sein Vaterland und sein Recht, das Herz für Freiheit, für Sieg und Trauer des Volkes, für alles Große, das im Volksleben, für alles Edle und Tiefsinnige, das in der Brust des Menschen hervortritt. Man muß, will man ihn kennzeichnen, nicht bloß die Gebete, die Glaubens- und Preischöre der Kirchenmusiken des Messias, nicht bloß jenen Wechselgesang Marias und Christi auf dem Gang zur Kreuzigung*) vernehmen, der alle Abgründe des Leides und die unerschöpflichen Brunnen der Erbarmung und heiligen Liebe aufdeckt, die mit dem Ermatten zum Tode ringt — und was sonst noch hier zu erwähnen bleibt. Man muß daneben jenes titanische Bild des verschmachtenden Volkes stellen, das „nicht trinken konnte des Wassers, denn der Strom war Blut," man muß den verzweiflungsstarken Ruf der Makkabäer um „Freiheit und Tod", den süßen Liebestraum, den Angstruf Semeles vernommen haben und den bacchischen Chor und den Weckeruf zur Rache, der den König Alexander vom lustumkränzten Lager emporreißt. Wer zählt die

*) In der Passion, von Brocke gedichtet.

Digitized by Google

Bilder, alttestamentarischer Großheit und Glut und vaterländischer Innigkeit und Treue voll, die der Deutsche geschaffen im Anschauen und unter dem frischen Luftzug britischer Freiheit und Selbstgewißheit? Wie viel oder wie wenig auch von den Händelschen Schätzen zu Beethoven gelangt sein mag, es mußte genügen, ihn an dem großen Vorbilde sich selber fühlen und erkennen zu lernen.

Was im Jüngeren durch das Vorbild des Älteren erstarken konnte, war jene selbstgewisse Schlagkräftigkeit, die gerade aufs Ziel dringt, die bei Händel Grundzug seines Künstlertums ist und bei Beethoven nirgends stärker als in der C-moll-Symphonie und im Gesangteil der neunten Symphonie ihr Gepräge zurückgelassen hat. Aber mehr nicht. Die Wege, die Zeiten, fast der gesamte Inhalt beider Geister lagen zu weit auseinander, sogar der Wirkungskreis ihrer Kunst, der bis zu Beethovens Lebensmitte für Händels Kompositionen sich nicht über Norddeutschland hinaus (die frühere Einwirkung in Italien und England beiseite gelassen) erstreckt hat.

Händel fand seinen Beruf in Oper, Oratorium und Kirchenmusik; seine Instrumentalmusik kommt daneben nicht in Betracht. Er ist fast ausschließlich Gesangkomponist, das Wort sein beständiger Kamerad, dieses Wort in voller Mächtigkeit und der ganzen Bedeutung im Ton zu beseelen, die der Charakter des Redenden und die Verhältnisse hineinlegen, das war seine Kraft und Lust. Daher und nach seinem ganzen Wesen ist er durchaus positiv, gibt er ganz und klar und vollständig aus, was er klar und bestimmt gefaßt hat. Dann ist er fertig; es ist nichts in ihm und kein Rätsel in der Brust des Hörers zurückgeblieben, er hat alles hingestellt wie der Bildhauer sein Marmorbild. Hierin findet er auch die einzige, ganz unvergleichliche Kraft, jedes Bild mit wenig Zügen, — wie es ihm nun gerade vor dem Geiste stand, unbekümmert um alles, was noch dahinter und daneben sein könnte, — fertig hinzustellen, hieran an die kecke Faust eines Rubens oder Michelangelo erinnernd. Wer ihn da schalten sehen will, im Vollbehagen des Meisters in seiner Werkstätte, der muß in seinen „Allegro e Pensieroso" hinein, wo die mannigfaltigsten Stimmungen, Charaktere, Lebensbilder auf den schnellen Wink des Tonmeisters in vollsaftigster Natürlichkeit und wärmster Beseelung hervortreten und einander ablösen, daß man atemlos dem Entschwundenen nachlauscht und schon, wie im phantastisch-gaukelnden Traumgesicht, von der nächsten Erscheinung in die fernsten Zonen entführt wird.

HARVARD UNIVERSITY
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
CAMBRIDGE 38, MASS.

Digitized by Google

Von alledem das Entgegengesetzte findet sich bei Beethoven. Er ist, so tief er auch dereinst das Wort sollte schätzen lernen, so Herrliches ihm im Gesange verliehen worden, vorzugsweise Instrumentalkomponist. In der Instrumentenwelt war sein Reich ihm gewiesen; sie zur Höhe des Daseins zu führen, indem er sie dem bewußteren Geist erschlösse, war seine Sendung. Dem Bewußtsein ringt sich aber das instrumentale Leben wortlos entgegen, — wortlos, das heißt ohne das Organ, das der Geist aus sich selber für sein helleres Bewußtsein geschaffen. In diesem Leben waltet also notwendig ein ewig Rätsel und ewig Sehnen; es wird niemals fertig, es verstummt, und nach dem reichsten Ergusse blickt man noch hinaus in rätselhafte Fernen, wie am schimmernden Nachthimmel unentwirrbare Sternbilder in Lichtmeere zusammenfließen. So das Wesen der Instrumentalwelt, so das Wesen Beethovens; anders konnte der Vollender und Herrscher jener Welt nicht sein, als von ihrem Wesen voll. Neben all seiner Energie, die sich so bestimmungssicher, so klar und heiter emporringt, bleibt noch jene tiefe Rätselnacht im Hintergrunde, von Sternen durchschimmert, die mehr zu fragen scheinen als zu antworten. Daher kann er oft kein Ende finden, — wo ist in der Tiefe der Natur und der Menschenseele der unterste Grund des Daseins? Daher ruft er kurz vor seinem Scheiden: „Ist es mir doch, als hätt' ich kaum einige Noten geschrieben!" Nur für einzelne, entscheidungsschwere Augenblicke ward ihm in seiner hohen Messe, — also im Geleit des Worts, die schlagfertige Entschiedenheit Händels verliehen, so wie Bach in einigen Chören seiner Matthäischen Passion.

Sebastian Bach war ihm ohnehin verwandter, in mysteriöser Wahlverwandtschaft der Seelen, muß man bei der Entferntheit der Zeiten und Standpunkte sagen.

Während Händel seine glanzvolle Laufbahn von Halle begann, von Hamburg nach Italien, von da nach England nahm, sich dort die Freundschaft der Großen, die Hochschätzung der Höchstgestellten, ein zweites Vaterland gewann, ohne jemals seinem ersten weniger anzugehören, weilte sein nur um ein Jahr jüngerer Zeitgenosse Sebastian im engeren Vaterlande Thüringen, das lange schon seine Musikämter von Gliedern der Familie reich besetzt sah. Ein paar flüchtige Reisen, nach Dresden, nach Berlin . . . ausgenommen, verließ er das musikfrohe Gebiet nur, um ganz in der Nähe, in Leipzig, seine bleibende Stätte zu nehmen, nachdem er mancherlei Kirchenmusikämter, in Weimar und Köthen Konzert-

Digitized by Google

meister-, Kapellmeister- und Musikdirektor-Stellen zu verwalten hatte. Anspruchslos, wie seine amtliche, war seine Stellung im Leben. Zwar Bewunderung seiner Leistungen (besonders als Orgel- und Klavierspieler), hohe Verehrung von seiten der Einsichtigen, billige „Consideration der Großen" ward ihm zuteil; aber wie unscheinbar wäre sein Auftreten in Dresden etwa neben dem vergoldeten Oberkapellmeister Hasse gewesen, wie unvorteilhaft vielleicht hätte sich seine gedrungene Bürgergestalt neben der großen, vollentwickelten, weltfreien Händels ausgenommen, — der Gründe gehabt zu haben scheint, einem Zusammentreffen mit dem fast unheimlich mächtigen Kantor auszuweichen.

Niemals hat ein Volk zwei solche Tonmeister nebeneinander besessen wie unser Volk den Bach und den Händel; und niemals einen wie den Bach. Es soll damit aber nicht äußerlich seine Größe gegen andere Größen gemessen werden, sondern er als Einziger in seiner Art und Stellung bezeichnet sein, wie es später Beethoven in der seinigen war.

Bach bedurfte nicht des Glanzes und der Fülle des Weltlebens, das für seinen großen Kunstgenossen unentbehrliches Element war. Er führte sein innerlich Leben einzig in der Tonwelt, in der er, was aus dem kirchlichen Volksgesang und aus den Kunstbestrebungen vom Mittelalter herüber angelegt und heranbewegt worden, zu vollenden und mit seinem Geiste zu erfüllen hatte. Was so herangewachsen und durch ihn gezeitigt war, das alles legte er dann auf den Stufen des Altars nieder, dessen treuer und erleuchteter Diener er vor allem andern war. Das Licht aber, das ihn erleuchtete, das war kein anderes als das Licht des Evangeliums, dessen Wort er als ein heiliges und unerschöpfliches aufnahm und von den kirchlichen Liedern erweckter Dichter seiner und früherer Zeit umranken ließ wie vom Rebstock die Ulme. Was er so gelesen und in sich hineingenommen, das sollte nicht sowohl in Tönen ausgesprochen, gleichsam verkörpert werden; es wurde ausgelegt. Die Tonweise hob den tieferen Sinn des Worts, die unausgesprochene Fülle desselben hervor, in ihr kam das Wort zum vollen Leben, wie es im Munde des Redenden durch Stimme, Gebärde, Blick und innere Bewegtheit erst vollständiger Ausdruck des Gefühls wird. Wie Luther in seinem Katechismus unter der wiederkehrenden Frage: „Was ist das?" die Glaubensgebote nach ihrer äußerlichen Fülle, so legt Bach das Wort aus nach seiner innerlichen Tiefe. Wer das noch nicht an ihm erkannt hat, muß es in der einfachsten

Digitized by Google

und zugleich wortmächtigsten Gestalt beobachten, in den Rezitativen der Matthäus-Passion und andern. Nichtverstehende, gewohnt, im Rezitativ nur „Deklamation" zu finden, bemessenes Hersagen des Textes, um nur schnell darüber hinweg auf die Hauptsache (die Arie, oder was es sonst geben soll) zu kommen, haben daher das Bachsche Rezitativ nicht für das rechte und natürliche, sondern für übertrieben und unnatürlich erachtet. Aus ihrem Standpunkte mit Recht: denn Er redete gewaltig und nicht wie die Schriftgelehrten, die sich darob entsetzten. Was sich aber in der einzelnen Stimme des Rezitativs regte, das durchdrang im Chor jede der vier oder acht vereinten Stimmen; alle waren vom Leben erfüllt und weissagten, was das Wort in sie gelegt hatte.

Dies war Ziel und Kern des Bachschen Lebens, die Macht dazu konnte einzig tiefste Versenkung in die Schrift und vollkommene Herrschaft über die Kunst, das durchdringendste untrügliche Gefühl von ihrem Wesen und Weben bis in ihre einfachste Gliederung hinein (denn jeder Tonschritt mußte treffende Wahrheit sein) verleihen. In dieser Erkenntnis und jener Beherrschung, im Verein mit rücksichtslosester Treue, hat Bach nicht seinesgleichen gehabt.

Neben jenem höchsten Schauplatz seines Wirkens bot ihm die Orgel den zweiten, ebenfalls seinem Kirchenamt angehörigen. Den Gottesdienst in würdigster Fülle und Feier einzuleiten, bis alle zur Gemeine sich zusammengefunden und alle Gemüter, vom Staub des Lebens draußen gereinigt, sich in sich gesammelt hatten, die Wölbungen des weiten Doms (was wußte er auf seiner Orgelbank von den bescheidenen Leipziger Massen?) mit Klangwellen, wie mit einem heiligeren Weihrauch zu durchgießen und zu erschüttern durch unerschöpflich immer neu sich gebärende Machtfülle, bis die Gemüter und die Luft selber vom Sakrament der Andacht ganz ausgefüllt waren: das hat bis auf diese Stunde niemand wieder und niemand vor ihm vermocht, wie er; der gleichen Kraft würde gleiche Zeit und gleiche Lebensgrundlage fehlen. Das ist gewesen.

Was sich sonst hier anschließt in entfernteren Lagerungen an Orchester- und Klaviermusik bis zu Tänzen und scherzhaften Kantaten, Instrumentalsolos und sogar einer Operette, darf hier kaum erwähnt werden; alles nimmt seinen gebührenden Teil an der Bestimmung und Weise, die vom Kern aus im Meister sich entfaltet hatten.

Digitized by Google

Von dieser unabsehlichen Fülle kann dem Beethoven nur der kleinste Teil nahegebracht worden sein, wahrscheinlich nicht viel mehr als das wohltemperierte Klavier, die verbreitetste Sammlung Bachscher Kompositionen, die der elfjährige Knabe studieren und der zweiundzwanzigjährige Jüngling dem unersättlichen van Swieten bis in die Nacht hinein vorspielen mußte. Es ist nicht abzusehen, wenigstens kein Anzeichen dafür bekannt, daß Bachscher Kirchengesang zu ihm gedrungen wäre: nicht die leiseste Spur in Beethovens eigenen Werken deutet dahin: vielmehr spricht alles dafür, daß dem Jüngeren, wäre er zu jenen Werken gelangt, die volle Sympathie dafür, wie die evangelisch-kirchliche Grundlage, gemangelt haben würde. Die unbedingte Gebundenheit Bachs an das Wort, das ihm die Fülle der glückseligen Botschaft (des Evangeliums) einschloß, und das Hinausverlangen Beethovens vom Wort hinweg zu dem Unaussprechlichen: beide Richtungen konnten nicht leicht miteinandergehen: sie waren Zweige desselben Baums, aber nach entgegengesetzten Richtungen gewachsen, wie die Mystik der Offenbarung und die der Natur. Aber die Wurzel beider ist dieselbe.

Wie weit oder wie beschränkt auch das Gleichnis gelten darf, es weiset auf die innere Verwandtschaft der beiden Künstler und auf den Einfluß des Vorangegangenen. Dieser Einfluß zeigte sich in der ersten Lebenshälfte Beethovens gar nicht; erst als jenes Verhängnis ohnegleichen für einen Musiker ihn immer unbedingter aus der heiteren Welt in sein einsames Innere wies und einschloß, erst da trat er hervor, da wurde die Verwandtschaft klar, wie wohl bisweilen Eltern erst in den schärfer gespannten Zügen des entschlafenen Kindes ihr eigen Antlitz wiedererkennen. Bei Beethoven aber bedeutet der Anblick tieferes Erwecktsein; es war die Zeit, wo er sich selber tiefer erkannte.

Soll äußerlich bezeichnet werden, was hier vorgegangen, so ist es zweierlei. Das erste ist die beiden Meistern und keinem dritten gemeinsame Energie der Modulationsentfaltung. Ihnen stellen sich Akkorde und Tonarten nicht nach Einfällen oder augenblicklichen Antrieben oder Launen nebeneinander, sondern sie entwickeln sich organisch auseinander nach einem Gesetze,*) das in der tiefsten Natur des Tonlebens oder in der Idee des besonderen Werkes begründet ist. Diese organische Entwickelung vollführt sich aber mit der Macht einer Natur- oder Vernunftnotwendigkeit in so grenz-

*) Hierüber und über das Folgende gibt die Kompositionslehre Nachweis.

Digitized by Google

unbewußter Fülle, wie keine Laune, keine äußerliche Praktik abreichen kann; daher in beiden Meistern kürzergewöhnte Augen Abschweifung und Verirrung zu erblicken gemeint, wo sie das tiefste Gesetz der Harmonik hätten erkennen sollen. Als zweites ist die völlige Ungebundenheit zu bezeichnen, in der beide Meister ihre Stimmen mit- und gegeneinander durch die Räume der Akkorde führen, ganz unbekümmert um augenblicklichen Anstoß und Reibung einer gegen die andere. Denn beiden war bewußt, daß das Leben der Musik in der Melodie — oder in mehreren Melodien nebeneinander fließe, und daß vor allem daran liege, dieses Leben in seinem Fluß und wahren Gehalt ungestört und unverfälscht zu erhalten, gleichwie dem Menschen erste Pflicht ist, vor allem sich selber und seinem Berufe treu zu bleiben, mag er dann auch, wenn es nicht anders sein kann, da und dort anstoßen. Denn es muß Ärgernisse geben — und dann Versöhnung. Der Lohn dieser Unverzagtheit zeigt sich sogleich im Reichtum und in der Tiefe der Melodie.

Nicht weiter läßt sich der Einfluß Bachs verfolgen, und auch so weit ist er Beethoven wohl kaum bewußt geworden. Er hat Bach wie Händel auf sich wirken lassen, es ist davon so viel, als eben gekonnt, in seine Natur übergegangen, von einem auf bestimmte Aneignung oder gar Anschließung zielenden Studium ist gar nicht zu reden. Ein solches hätte vor allem an Händel erkennen lassen, mit welcher Sorgfalt dieser wahre Singmeister den Umfang und Charakter der verschiedenen Stimmklassen und überhaupt die Natur und Vorteile der Singstimme beobachtete. Gerade hier aber sollte sich Beethoven, besonders in den späteren, ihm eigensten und tiefsten Werken rücksichtsloser zeigen als irgendein Tonsetzer. Er fühlte sich zunächst dem Instrumentalen und nicht dem Vokalen zugewiesen und hat sich darin nicht getäuscht. Mag man immerhin die Spuren jener Vernachlässigung häufig genug, namentlich in der neunten Symphonie und der zweiten Messe, finden; es fragt sich, ob auf anderm Wege gerade diese Werke hätten vollendet werden können? — Vergebens wird der Tonsatzkundige Änderungen zugunsten der Stimme versuchen; jede würde die Eigentümlichkeit des Werkes antasten.

Ebensowenig zeigt sich in Beethovens Fugensätzen, die sich mehren und ausbreiten, je höher er sich vollendet, eine Spur von wahrem Studium Bachs oder Händels. Aus dem Löblichen, was er in dieser Richtung vielleicht aus Albrechtsbergers Schule gewonnen, sollte etwas Eigentümliches und ganz anderes werden als Fugen im Sinne jener Alten.

Digitized by Google

Inzwischen hatte die Strömung der Zeit auch die Kunst auf andere Pfade geführt. Längst hatten Kirche und Kirchlichkeit aufgehört, Mittelpunkt des Daseins zu sein, oder auch nur jene Geltung zu behaupten, die Bach umgab. Das vielseitige, vielgestaltige Leben machte sich nach allen Richtungen Bahn und regte sich dazu behender und freier; der Mensch mit allem Menschlichen, der einzelne mit seinem Anspruch auf volles Lebensrecht trat heraus in die weithin nach allen Seiten geöffnete Welt. Die Kunst konnte sich nicht fernhalten. Das alles machte sich nicht in einem Tage oder durch einen Mann. Es hatte seine Triebe, und lange vor Bach und Händel, in ihnen selber, angesetzt, war aber zu voller Blütenpracht erst in jenem andern Künstlerpaar, in Haydn und Mozart, gekommen, die oben (S. 49) als nächste Vorgänger Beethovens genannt wurden.

Dieses freudige Erwachen der Welt, diese Lust an ihr hat vollsten Ausdruck in Joseph Haydn gefunden, dem Vater der neuen Musik, der in seinem an Freuden und Werken satten Leben (er lebte von 1732 bis 1809) Mozart geboren werden und sterben sah und Beethoven, den Vollender, leiten konnte, bis sie gegenseitig fühlten, wie sich ihre Wege trennten. Haydns Hauptwerke sind volles Zeugnis von der ihm gewordenen Bestimmung. Noch einmal ersteht vor seinen Augen die Welt, er sieht (in der Schöpfung) mit unbestimmtem Schauer aus dem Chaos sie allmählich sich herauswinden in schnell entstehenden, schnell entschwindenden Gestaltungsversuchen, er ist Zeuge jedes Schöpfungsmoments von jenem blendenden „Es ward Licht" durch alle Reiche der beseelten Natur hindurch bis zum Erstehen und zur Weihe des ersten Menschenpaares; überall ist er mit liebevoller Freude zugegen und singt in den Engelchören unerschöpflich das frohe Lob jedes Schöpfungstages. Und nachdem so die Welt und der sittliche Liebesbund des Menschen hervorgetreten, begleitet Haydn (in den Jahreszeiten) den heitern Verein hinaus in das unschuldvolle Naturleben und lebt mit ihm das volle Jahr durch alle Wechsel hindurch, teilt mit den harmlosen Geschöpfen alle Mühe und alle Lust und findet überall, auch in der Wintersnot und in der Angst des erschütternden Unwetters, Quellen der Freude und frohen, frommen Dankes. Dann zeigt sich die volle Wahrheit des Wortes, das Mozart über Haydn ausgesprochen: „Keiner kann Alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und Alles gleich gut, wie Joseph Haydn." Gleichviel, durch welchen scheinbar äußerlichen Zufall Haydn an diese Werke gekommen; gleichviel, daß er hin und wieder mit Einzelheiten

Digitized by Google

im Gedichte nicht zufrieden war: die Bedeutsamkeit der Werke für Haydns Lebensaufgabe steht klar da: man darf wagen, sie providenziell zu nennen, da sie notwendig waren zur Erfüllung jener Aufgabe.

Was wäre noch von seinen sonstigen Werken zu erzählen! von seinen 118 (oder wahrscheinlich an 140) Symphonien, von seinen 83 (wenigstens 83) Quatuors, von seinen 15 Messen, 19 Opern und allem Sonstigen! Man hat in neuerer Zeit seine Symphonien einförmig an Inhalt gefunden. Gewiß ist das wahr; alle sind erfüllt von dem einen Gefühl der Freude, der Lebenslust, der unerschöpflichen Lust, jene Freude auszutönen, zu verbreiten unter allen Menschen. Sie stets zu erfreuen, ihnen aufzuspielen zu allen Festen und jeder Lust des engen Wirbeltanzes, in dem das glückliche Volk der Kleinen sein anspruchsloses Leben dahinbringt, das war Haydns, noch des kindlichen Greises, einzig glückseliger Beruf. Man hat seine Messen nicht kirchlich gefunden und es höhnisch belächelt, wenn er einst, „in tempore belli“ (wie er selbst darüber geschrieben) das fromme Agnus dei mit fernen Kanonenschlägen (Pauken) begleitet, damit die Hörer des nahenden Feindes gedächten und inniger um Frieden beteten. Er stand aber auch hier inmitten des kindlicheren, naturnäheren Volkes unserer Südmarken, und gar nicht außerhalb der dem Volkssinn nahebleibenden Kirche und seiner Zeit und seines Landes.

Wie man auch über das einzelne seiner Werke sich entscheide: zwei große Resultate stehen fest. Er war es, der die dem Inhalt der neueren Kunst eigenen Formen — Sonaten- und Rondoform, Sonate, Quartett und Symphonie — hervorgearbeitet hat aus den früheren unzulänglichen Anfängen, daß seine großen Nachfolger auf diesem Grunde weiter und höher bauen konnten. Mozart hat ihn seinen Vater genannt und freudig eingestanden, daß er erst von ihm gelernt, wie ein Quartett geschrieben werden müsse. Daß Beethoven die Wohltat nicht so klar erkannt, ist aus der größeren Entfernung der Standpunkte, aus dem Zwischentritt Mozarts, dem Beethoven sich verwandter fühlte, begreiflich, selbst wenn jenes Mißverständnis, dessen S. 24 gedacht, nicht eingetreten wäre.

Das zweite Resultat des Haydnschen Lebens und seiner unerschöpflichen Musik ist die wahre Begründung der Instrumentation. Wie Außerordentliches auch schon Bach in Orchesterwerken, dem gedanklichen Inhalte nach, geleistet, wie tiefgefühlte Züge von Instrumentenwahl und Wirkung sich in seinen und Glucks Werken finden: die volle — man darf sagen: systematische Durchdringung des Orchesters bis in den Charakter jedes Instruments, und wiederum

Digitized by Google

das Zusammenfassen aller Einzelheiten zu einem stets harmonisch geordneten Ganzen ist Haydn, erst ihm, und nur einem, dem Beethoven, in tieferem Sinne, verliehen gewesen. Auch hier trifft Mozarts Wort zu, wenn man den späteren Beethoven beiseite läßt.

Und nun Mozart! der gesegnetste mit jenem verhängnisvollen Segen, dessen Erscheinen im Menschen man Genie nennt! Was der Genius zu bringen getrieben ist, liegt so weit hinaus über den Gesichtskreis der Zeitgenossen, daß notwendig die Größe der Gabe mit der Größe der Anerkennung und Förderung im umgekehrten Verhältnis stehen muß. Die Erkenntnis hinkt dem beflügelten Einherschritte des Genies mit blödem Aug' und lahmen Gliedern an Krücken nach und es nistet ein geheimer unüberwindlicher Widerwille im Gemüte der hinten zurückbleibenden Menge, der den Abstand von dem, der da will „anders sein als wir", vergrößert und verlängert und dem verhängnisvoll Berufenen Last und Kampf erschwert, oft sein ganzes Leben verbitternd durchzieht. Die Menschen bedürfen in der Öde ihres stockenden und versumpfenden Lebensstroms des erlösenden und emporschwingenden Genius und rufen ihn an; tritt er nun vor sie hin, so vermögen sie wieder nicht, ihn zu erkennen, und er wandelt einsam ohne Gastgeschenk durch das Leben, der Paria der Gesellschaft. Ist er dann dem Dasein entschwunden, ja, dann vielleicht jubeln sie ihm nach und werfen ihm ihre verwelkten Kränze nach — und die reichsten Gaben legen sie dem Talent zu Füßen, welches dem Genius nacheifert und sich und das Publikum mit den Brosamen des Entschwundenen füttert.

Von Zärtlichkeit troff schon die feine Seele des Kindes, von Liebesbedürfnis gegen jeden, der ihm nahte, daß es in helle Tränen ausbrach, wenn man im Scherz sagte, man hab' es nicht lieb. Ebenso früh waren Tonsinn, Musikfreude, Schaffensdrang erwacht und wuchsen unter der sorgsamen Pflege des verständigen Vaters, bis sie den Geist und allmählich das Leben des Wunderkindes ganz ausfüllten. So begabt, klug geleitet, daß er in seiner Kunst kaum der Lehre zu bedürfen schien, sich alles gleichsam unbewußt aneignete, ward der Knabe, von Kaisern und Königinnen mit Liebkosungen empfangen, die Verwunderung von Deutschland und England, Frankreich und Italien, um dann all die Bitterkeiten auszukosten, denen innere Überlegenheit und äußere Bedürftigkeit ausgesetzt sein können. Wieviel Entbehrungen und Verlegenheiten, wieviel demütige Dienstanerbietungen und Abfertigungen von oben herab, welch einen Sumpf von Unwürdigkeiten bis zu pöbelhaften

Digitized by Google

Schimpfworten und Ärgerem von seiten des Salzburger Erzbischofs und seines lakaienhaften Kammerherrn (Jahn in seiner Biographie Mozarts hat darüber nur allzuweit berichten müssen) hat der einst Verhätschelte und später Vergötterte zu durchwaten gehabt! wie oft mag er des herben Wortes seines Vaters: „Denn die Menschen sind alle Bösewichter!“ gedacht haben! Das alles konnte weder sein liebevolles Herz erkälten, noch den unerschöpflichen Drang des Schaffens hemmen, noch das durchaus gerechte Selbstbewußtsein schwächen, daß er in seiner Kunst alles vermöge, was er wolle. Ein Kind im Gemüt, im Leben, in Menschen- und Weltkenntnis und Geistesbildung, allseitig begabt und vollendet in seiner Kunst, eilte er flüchtigen Schrittes durch die tausend Unternehmungen, von einer Schöpfung zur andern, keine Gelegenheit sich versagend, vom Schreibtisch in die Konzerte, von den Konzertreisen zu Opernkompositionen und Aufführungen, dann wieder zum Dienst, zum Unterrichtgeben, zu seiner unter allerlei kleinen Treulosigkeiten treugeliebten Konstanze zurück. Denn wenigstens ein Weib und liebe Kinder waren ihm für das kurzgemessene Leben vergönnt worden. Überallhin hatte der schnell vorüberfliegende Genius Blüten und Kränze verstreut, eh' er uns verlassen mußte.

Diese Liebesfülle für die Menschen, bei dem Fern- und Fremdbleiben von ihrem realen Treiben, diese Flüchtigkeit des Lebens und Schaffens im Verein mit allhinreichender Begabung, diese nicht von einem zweiten, weder vor ihm noch nach ihm offenbarte Musikkraft, die für ausgebreitete Geistesentwickelung nach andern Seiten hin nicht Raum, kaum das Bedürfnis zuzulassen schien: das erklärt das Grundwesen seines Schaffens. Man darf bei der höchsten Verehrung und Liebe, die für alle Zeiten ihm gebühren, aussprechen: daß er nach allen Seiten hin unschätzbare Gaben des genialen Vermögens gespendet, nirgends aber das Tiefste gegeben, das in jeder der besondern Richtungen zu erreichen war. Bezeichnend ist für diese Stellung, die Mozart unter den andern Großen hat einnehmen müssen, daß Gluck, sein Zeitgenosse und Vorgänger auf dem Felde, das ihm die höchste Schaubühne geworden, in der Oper, nur vorübergehenden und keineswegs tiefen Einfluß auf ihn geübt. Dieser Einfluß erscheint in der frühesten künstlerisch großen Oper, im Idomeneus, im erhabenen Schwung einiger Chöre und Rezitative, nachher nicht mehr. Was aber das Wesentliche bei Gluck ist, diese Dramatik, das Ineins von Handlung, Wort und Musik (gleichviel ob Gluck, wie man ihm oft vorgeworfen, der Handlung und dem Worte zu viel

Digitized by Google

von der Musik geopfert, oder nicht — denn das wäre nicht bindend gewesen), das ist von Mozart so wenig wie von den Späteren festgehalten worden, dazu hätte tiefe und umfassendere Geisteskultur der unvergleichlichen, Gluck weit überlegenen Musikbegabung zu Hilfe kommen müssen. Es scheint aber Universalität mit vollkommener Vertiefung auch hier unvereinbar gewesen. Auch das hat offenbar mitgewirkt für den Standpunkt der Mozartischen Oper, daß er frühzeitig den unmittelbaren Einfluß Italiens aufgenommen und von ihm aus seiner Oper eine Zwischenstellung zwischen der italischen und derjenigen Stellung gegeben hat, die der deutschen Oper nach ureigenem deutschen Sinne gebührt, wenn sie auch bis jetzt nicht errungen sein mag. Beethoven hat der Hauptsache nach die Wahrheit wohl erkannt, wenn er ausspricht: „Mozarts grösstes Werk bleibt die Zauberflöte; denn hier erst zeigt er sich als deutscher Meister. Don Juan hat noch ganz den italienischen Zuschnitt, und überdies sollte die heilige Kunst (man vergesse nicht, daß wir ihn durch Seyfrieds Mund vernehmen) nie zur Folie eines so scandalösen Sujets sich entwürdigen lassen.“ Es war das Schicksal Deutschlands, seine politische Zersplitterung und Verkommenheit und das damit zusammenhängende Schielen und Hinüberhängen der Höfe und bevorzugten Stände nach dem Ausländischen, das Händel hinausdrängte nach Italien und England; und es war der Idealismus des deutschen Geistes im Verein mit jener Richtung, der Gluck nach Frankreich und jetzt Mozart nach Italien wies, um die französische und italienische Oper ideal zu verklären.

Derselbe Sinn bestimmte naturgemäß den Standpunkt aller Mozartischen Gebilde. Seine 33 Symphonien, seine noch satzreicheren Cassationen (Ständchen mit einer beliebigen Anzahl verschiedener Sätze) und Serenaden waren, wie seine zahlreichen Konzerte, zunächst den Konzerten in Wien und auf Reisen, oder überhaupt der edleren musikalischen Unterhaltung gewidmet; so gleichfalls seine übrigen Instrumentalwerke. Wir, in der Atmosphäre Mozarts oder gar Beethovens aufgewachsen, mit seinen und Haynds Vorgängern auf gleicher Bahn erst später historisch-kühl bekannt geworden, sind kaum imstande, seine Höhe gegenüber seiner Zeit zu ermessen und uns in die Genügsamkeit und das Lebensmaß jener friedselig stillen Zeit zurückzuversetzen, die wir den stürmisch tiefaufgeregten Bewegungen hingegeben sind, welche vom Ende des vorigen Jahrhunderts in das jetzige hineinschlagen, alle Richtungen des Lebens neu bestimmen und ihr Ziel noch nicht erreicht haben.

Digitized by Google

Jene Freuden- und Liebesspiele, denen Haydn und Mozart sich unschuldvoll, ja in höchster Berechtigung hingaben, sie konnten schon Beethoven nicht mehr genügen, mußten sich ihm versagen. Aber das Herz hatte Mozarts Liebeswärme, Mozarts ideal-zartes Wesen ihm tiefer erweckt und inniger durchwärmt; und das blieb ihm ewig in dankbarem Angedenken.

Dies also sind Beethovens Vorgänger, die ihm die Bahn geöffnet haben.

Es ist bemerkenswert, daß sich von einem Einflusse Glucks, der sogar noch Beethovens ersten Besuch in Wien erlebt hat (er lebte bekanntlich von 1714 bis 1787), nicht die leiseste Spur findet, sein Name selbst findet sich in keinem Berichte der Zeugen mit Beethoven in Verbindung gebracht. Allerdings war Gluck in Wien längst fremd geworden, seine Opern sind Beethoven auf der Bühne nicht entgegengetreten. Entscheidender mag wohl die Verschiedenheit der Richtungen gewirkt haben; was hätte den Instrumentalisten Beethoven zu jenem Redner und Dramatiker hinziehen sollen, der beim Beginn einer Oper betete: daß er vergessen möge, Musiker zu sein, um sich ganz dem Drama hinzugeben?

Ausdrücklich erwähnt wird Beethovens Teilnahme an Mehuls und Cherubinis Opern, deren Aufführungen er im Theater an der Wien mit gespanntester Aufmerksamkeit, aber unbeweglicher Miene bis zu Ende beigewohnt; man hat sogar die Cherubinische Opernweise maßgebend für den Fidelio (damals Leonore genannt) finden wollen. Die Tatsache der Teilnahme zu bezweifeln, ist kein Anlaß, gewiß läßt auch jedes Werk, das ein Künstler mit Achtsamkeit begleitet, irgendeinen Eindruck zurück, der, wenngleich unbewußt und unnachweislich, fortwirken mag. Mehr aber ist nicht anzunehmen. Mehul, in seinem dramatischsten Werke (dem Joseph) schwacher Nachfolger von Gluck, in seinen größeren Opern noch schwächer, im Grunde nur schwacher Schablonenkomponist, konnte nur in jenem Werk anregen. Cherubini, Italiener nach Geburt und erster Bildung, angezogen durch Gluck (dem er gleichwohl die aulidische Iphigenie auf gut italienisch nachkomponiert hat), gekräftigt und erhoben am Studium deutscher, namentlich Haydnscher Musik, dann in seinem glücklichsten Werke, dem Wasserträger, ganz auf dem Boden der französischen Operette, zuletzt Nachahmer seines Schülers Auber, den er vordem nicht sehr hoch geschätzt: Cherubini kann mit seinem Glanz und Geschick Beethoven angezogen und beschäftigt haben. „Cherubini (sagt Beethoven bei

Digitized by Google

Seyfried) ist mir unter allen lebenden Opernkomponisten der achtungswertheste. Auch mit seiner Auffassung des Requiem bin ich ganz einverstanden und will mir, komm' ich nur einmal dazu, selbst eins zu schreiben, Manches ad notam nehmen." Das kann Beethoven (die Seyfriedsche Fassung abgerechnet) gesagt haben; beiläufig würde die Erwähnung des Cherubinischen Requiem auf eine spätere Zeit, nach der Komposition der Leonore, deuten. Daß aber der Ethiker, bei all seinem großen Talent „kühl bis ans Herz hinan", für Leonore Vorbild gewesen, das ist nicht wahr.

Beethoven ist der Nachfolger Haydns und Mozarts.

Die kleinen Arbeiten.

Die Erstlinge Beethovens sind schon S. 9 erwähnt; sie gehören der Zeit um 1782 an. Als erstes Werk (Op. 1) sind jene drei Trios bezeichnet, die die Spaltung zwischen Haydn und Beethoven bloßlegten; sie sind im Jahre 1795 erschienen, komponiert die in G-dur und C-moll 1794/95, das in Es-dur vielleicht schon früher.

Was hat Beethoven außer diesen entscheidenden Werken in der Zeit von 1782 bis 1795 geschrieben? Was darüber mit einiger Sicherheit festgestellt ist, findet sich im chronol. Verz. (siehe Anhang II) angegeben. Es ist verhältnismäßig wenig.

Man muß annehmen, daß innerhalb dieser anscheinend stillen Zeit von etwa dreizehn Jahren mancherlei gesetzt worden, das entweder gar nicht, wie ja auch das Verzeichnis bezeugt, oder nicht sofort in die Öffentlichkeit gekommen ist, jedoch unter den nach seinem Tode erschienenen — oder auch unter den von ihm selber später herausgegebenen Kompositionen eine Stelle gefunden hat. Wenn wir später erfahren, wie sehr Beethoven auf Erwerb durch Kompositionen angewiesen war, werden dergleichen Rückgriffe nur allzu begreiflich werden, und wir nicht daran denken dürfen, sie zu schelten. Fassen wir wenigstens so viele dieser kleinen Arbeiten zusammen, als zur Bezeichnung des Standpunktes erforderlich sind. Zur Vergleichung fügen wir spätere Kompositionen von kleinem Umfang bei.

Digitized by Google

Wir verweisen zunächst auf die bereits im Abschnitt „Jugend“ angeführten Werke (S. 9) namentlich auf die drei Sonaten (1781); ferner auf die drei Quartette aus dem Jahre 1785; diese letzteren gehören zu den nachgelassenen Werken.

Aus demselben Jahre stammt das ebenfalls als nachgelassenes Werk bei Dunst in Frankfurt a. M. erschienene

Trio in Es-dur für Piano, Violine und Violoncell,

das Beethoven später im Scherz als seinen höchsten Versuch in freier Schreibart bezeichnete.

Halten wir dieses Werk billigerweise nicht mit den späteren aus der Zeit höherer Reife, sondern mit den etwa vier Jahre älteren drei Sonaten aus dem Jahr 1781 zusammen, so scheint der Fortschritt in geistiger und technischer Hinsicht unverkennbar, wie wohl der Gehalt noch nicht allzuweit von jenem der Sonaten absteht. Schon die Führung der drei Instrumente fordert größere technische Gewandtheit und beweist sie: das Spiel des Hauptinstruments ist reicher und voller geworden, der Satz ist freier und gestreckter, auch voller, namentlich im ersten Allegro. Ihm folgt statt des Andante ein Scherzo (mit Trio, alles in Es-dur), das anmutig gebildet ist und als der Erstgeborene aller Scherzi gelten könnte, wenn nicht schon Joseph Haydn ähnliche Sätze unter dem Namen „Menuett“, und die Namen „Scherzando“ und „Scherzo“ in seinen Quartetten Nr. 4, 5, 24 eingeführt hätte. Das Finale ist leicht abgefertigt und zeigt (nach Haydnschem und Mozartschem Vorbild in vielen Sonaten usw.) weder Zusammenfassen des Ganzen noch Erhebung, sondern nur die Absicht, den Hörer vergnügt und erleichtert zu entlassen.

Neben dieses Trio stellen wir ein zweites, das unter dem Titel

Petit Trio, Trio in einem Satze,

für Piano, Violine und Violoncell aus B-dur, mit der Bemerkung „Comp. 2/6. 1812“ herausgegeben und dem Titel zufolge („dédié à sa petite amie M. B.“) einer jungen Klavierspielerin gewidmet ist. Mit der obigen Zeitangabe steht der Standpunkt des Trios selber im Widerspruch. Die Möglichkeit können wir nicht ableugnen, Beethoven habe seinen Standpunkt aus Rücksicht auf die junge Spielerin so tief unter dem Niveau von 1812 genommen. Dann würde sich aber, wie uns scheint, sein wahrer Standpunkt irgendwo unabsichtlich verraten haben; in irgendeinem Zuge würde seine damalige Art hervorgetreten sein. Dies ist nun gar nicht der Fall; die Gedanken stehen den ersten Sonaten und dem Es-Trio

Digitized by Google

ungleich näher, als den mit Op. 1 bezeichneten Trios. Die begleitenden Instrumente bleiben bisweilen in einer später nicht denkbaren Untätigkeit, bisweilen sind sie weniger gelenk oder anpassend. An ein paar andern Stellen freilich sind sie dafür im B-dur-Trio artiger geführt, ist auch die Modulation freier als im Es-dur-Trio. Nichtsdestoweniger erscheint uns die Jahreszahl 1812 rätselhaft.

Die Variationen für Piano und Violine über das Thema aus Figaro: „Se vuol ballare signor Contino", herausgegeben 1793, hängen noch mit doppeltem Faden an Bonn. Dem Gehalt nach stehen sie den Erstlingen aus Bonn ungleich näher,*) als jenen gereiften und saftigen Früchten, die sich zwei und drei Jahre später zeigen sollten; auch in der Person des Künstlers walten noch die untergeordneten Interessen seiner Jugend vor, er hat noch die Absicht, seine technische Überlegenheit über die „Klaviermeister" zu zeigen. Die andere Beziehung auf Bonn spricht sich in der Widmung an Eleonore v. Breuning, seine Jugendfreundin und Schülerin, aus. „Die Variationen," schreibt er ihr bei der Übersendung, „werden etwas schwer zu spielen sein, besonders die Triller im Coda, Sie haben nur die Triller zu machen, die übrigen Noten lassen Sie aus, weil sie in der Violinstimme vorkommen. Nie würde ich so etwas gesetzt haben," (man soll in Politik und Kunst niemals „niemals" sagen; was hat er später neben Trillern zu spielen gegeben, z. B. in den Sonaten Op. 53 und 106!) „ich wollte aber die hiesigen Klaviermeister in Verlegenheit setzen, manche sind meine Todfeinde; ich wollte mich an ihnen rächen; ich wusste, man würde ihnen die Variationen vorlegen, wo die Herren sich dann übel dabei produziren würden."

Der Bonner Zeit gehören an:

Variationen für Piano über Righinis Vieni amore,

dieselben, die Beethoven Sterkel (S. 12) vorgespielt und aus dem Stegreife weiter bearbeitet hatte, vielleicht auch

Variationen für Piano über ein Thema aus Rotkäppchen von Dittersdorf:

„Es war einmal ein alter Mann," erschienen 1794.

Wir fügen ihnen zu:

Variationen für Piano über einen russischen Tanz aus dem Ballett: das Waldmädchen, komponiert 1796,

die der Gräfin Browne gewidmet wurden. Beethoven hatte damals

*) Nach Thayer in Bonn komponiert, in Wien revidiert und mit einer Coda bereichert.

Digitized by Google

die Phantasie, ein Reiter zu sein, und der Graf schenkte ihm für die Widmung ein schönes Reitpferd. Es wurde auch einigemal geritten, dann vergessen, bis der Diener den säumigen Reiter mit einer so beträchtlichen Haferrechnung überraschte, daß die Reitlust verging.

Nehmen wir diese Variationen mit der Mehrzahl der selbständig gegebenen variierten Themata zusammen — die Variationen, welche Teile größerer Werke sind, beiseite gelassen —, so kann man ihnen insgesamt keinen höheren künstlerischen Wert beimessen. Beethoven hat dieses Feld, auf dem er später das Tiefste geben sollte, was bis auf diese Stunde sich darauf gefunden, überaus fleißig angebaut; man zählt in der Reihe seiner Werke neun (Op. 34, 35, 44, 66, 76, 105 [sechs variierte Themata in zwei Heften], 107 [zehn variierte Themata in fünf Heften], 120, 121a), außerdem noch dreiundzwanzig variierte Themata. Diese Arbeiten, später zu betrachtende Ausnahmen ausgeschlossen, sind bloße Figuralvariationen, die keinen höheren Zweck haben und erfüllen können, als leichte Unterhaltung der Liebhaber nach ihrem und ihrer Zeit Verlangen und Vermögen. Vergleicht man sie mit dem, was Mozart in gleicher Richtung gegeben (z. B. mit den zwölf variierten Thematen in Band 8 der Härtelschen Ausgabe, mit den Variationen, die als Finale der A-dur und D-dur-Sonaten dienen, mit den vierhändigen aus G-dur), so muß man erkennen, daß die Beethovenschen Variationen (wohlverstanden: die Mehrzahl!) keinen höheren Standpunkt einnehmen, als die Mozartischen, daß vielmehr die letzteren ihnen oft an Anmut und Klarheit (auf diesem Standpunkte beachtenswerte Eigenschaften) häufig voranstehen, während allerdings bei Beethoven bisweilen neuere Spielformen und reichere Spielfülle hervortreten. Einen Anhalt zu genauer eingehendem Vergleiche würden, wenn ein solcher lohnte, die Arbeiten beider Künstler über dasselbe Thema (une fièvre brulante) bieten; entscheidender sind die drei bezeichneten von Mozart. Ja, eine der Beethovenschen Arbeiten, die

Variationen über Rule Britannia*) für Pianoforte, komponiert 1802,

dürfte man, ohne zu frevelu, einem seiner „Raptus"-Anfälle (S. 14) zuschreiben; sie bringen mancherlei so Widerhariges ohne tieferes Ergebnis, als hätte jemand anders den „profunden" Beethoven nachahmen wollen, und nur seine „Airs" ihm abgesehen. — In den

Variationen für Piano Op. 34, komponiert 1802,

in F-dur, hat Beethoven sinnreich auf einen Fortschritt in der

*) Thema von Dr. Th. A. Arne angeblich 1740 komponiert.

Digitized by Google

Form gedacht; er weiset jeder Variation eine andere Tonart zu, der ersten (nach dem Thema in F-dur) D-dur, der zweiten B-dur, der dritten G-dur, der vierten (tempo di Minuetto) Es-dur, der fünften (tempo di Marcia) C-moll, der sechsten F-dur. Dies Werkchen, dem man neben so bedeutenden Vorgängern unmöglich höheren Wert beimessen kann, scheint gleichwohl dem Komponisten lieb gewesen zu sein. Ries, damals Beethovens Klavierschüler, erzählt, Beethoven habe ihn die letzte Variation wohl zehnmal wiederholen lassen, ohne mit dem Ausdruck der Kadenz (fünf Takte vor dem Schlusse) zufrieden zu sein, obwohl er meint, die Sache so gut gemacht zu haben wie der Meister selber.*)

Zwar hat jeder Künstler, selbst in der Zeit seiner Reife, Ungleiches geleistet, Beethoven ebenfalls, wiewohl sich an ihm als Grundsatz eine Gewissenhaftigkeit in der Vollendung seiner Arbeiten kundgibt, die nicht allen seinesgleichen eigen war. Aber der Abstand eines Werkes von den gleichzeitigen oder früheren Leistungen kann nicht so weit gehen, daß man den Künstler nicht irgendwie herausfände; selbst in den kleinsten Gebilden, in den drei **vierhändigen Märschen**, Op. 45, (wahrscheinlich 1803**) komponiert, 1804 ediert)

die Stammväter und Vorbilder der ganzen Reihe artiger Märsche sind, womit F. Ries seinerzeit die Liebhaber unterhalten, selbst da zeigt sich noch ein Abglanz von der Weise des Meisters. Trifft man nun auf Arbeiten, welche ganz herausfallen aus der Bahn, die der Künstler bis dahin durchmessen: so muß man sich wohl entschließen, sie früherer Zeit zuzuschreiben. Glücklicherweise wird

*) Seltsam sollte Beethoven übrigens in diesen niederen Sphären, wo er selber „die Klaviermeister" und ihre Gesellen gewissermaßen als seinesgleichen ansieht, geneckt werden. Er klagt bereits im Jahre 1793, in dem oben erwähnten Briefe an Leonore v. Breuning, und später, daß, wenn er abends phantasiert habe, „Der und Jener" viele von seinen Eigenschaften ablausche, aufschreibe und sich dann damit als seiner eigenen Erfindung brüste. Er nennt geradezu den Abbé Gelinek, diesen so unermüdlichen wie gleichförmigen Variationenschmied, dem kein mögliches Thema hat entgehen können, ohne mit den üblichen Fransen und Gimpen behängt und aus den ewig bereitstehenden Farbennäpfen bestrichen zu werden. Der habe von dieser Jagd auf „Ideen" förmlich Metier gemacht und sich dazu stets in seiner Nähe einquartiert. Es war das einer von den Beweggründen für Beethoven, seine Wohnungen auf freien Plätzen oder auf der Bastei zu suchen.

**) Skizzen zu den Märschen finden sich in dem Skizzenbuche vom Jahre 1803, welches Nottebohm beschrieben hat, und zwar in nachbarlicher Stellung zu Vorarbeiten des Trauermarsches zur Eroica!

Digitized by Google

in manchem Falle die Vermutung durch sichere Data chronologischer Art unterstützt und zur Gewißheit erhoben.

Hierbei kommt nicht in Betracht, daß Beethoven bisweilen geneigt war, alles, was er gerade vollendet, in Druck zu geben; wie er z. B. seinem Verleger in Leipzig, Hofmeister, auf dessen Bitte um Verlagsartikel unter dem 15. Dezember 1800 (S. 28) Septuor, Symphonie, Konzert und Sonate auf einmal anbietet. Er schreibt: „Was der Herr Bruder (mein geliebter Herr Bruder in der Tonkunst, redet er Hofmeister an, der bekanntlich auch Komponist war) von mir bekommen können, ist 1. ein Septett per il Violino, Viola, Violoncello, Contrabasso, Clarinetto, Corno, Fagotto, tutti obligati, denn ich kann gar nichts Unobligates schreiben, weil ich schon mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin." . . . . . „Das ist Alles, was ich für den Augenblick hergeben kann. Ein wenig später können Sie ein Quintett für Geigeninstrumente haben, wie auch vielleicht Quartette und andere Sachen, die ich jetzt nicht bei mir habe." Denn es ist hier von Werken die Rede, die mit höchster Ehre gegeben werden konnten. Gar wohl aber mochte Beethoven bisweilen durch freundschaftliche Rücksichten bewogen, bisweilen durch ökonomische Verlegenheit gedrängt werden, Arbeiten zu unternehmen (man blicke auf die übergroße Reihe der Variationen), denen er sich sonst nicht unterzogen hätte, oder zu früheren Arbeiten zurückzugreifen, die seinem jetzigen Standpunkte nicht gemäß waren. Daß er sich bisweilen, in Rücksicht auf Erwerb, sogar zu Arbeiten, die ihm künstlerisch nicht so nahe lagen, entschließen und liebere Unternehmungen zurückstellen mußte, wird sich weiterhin zeigen. Jene Annahme, wie unerfreulich sie auch sei, hat wenigstens nichts an sich Undenkbares. (Vergleiche darüber auch Ries, II, 320 ff.)

Als Beispiel für den ersten dieser Fälle mögen die

Variationen für Piano „mit einer Fuge", über ein Thema aus Prometheus,

(dem von Beethoven komponierten Ballett, auf das wir später zurückkommen werden) genannt sein, die 1802 komponiert, 1803 als Op. 35 herausgekommen und dem Grafen Moritz Lichnowsky gewidmet worden sind. Ihre Komposition muß nach dem 21. oder 28. März 1801 (Tag der ersten Aufführung des Balletts), nicht lange vor dem Dezember 1802 erfolgt sein, wo sie Beethoven an Breitkopf und Härtel verkaufte. Jedenfalls ist also diese Arbeit jünger als die Trios Op. 1, die Sonaten Op. 2, 5, 7, 10, 13, 14, als das Lied

Digitized by Google

„Adelaide", Op. 46, und ungefähr gleichaltrig mit den geistlichen Liedern Op. 48, die wir noch kennen lernen werden. Aber wie weit steht sie von dem Geist ab, der in jenen Werken lebt! — es war übereilt und irrig, aber verzeihlich, wenn einen Augenblick sogar ein Zweifel an der Echtheit sich regen wollte, der allerdings schon der Bürgschaft der hochgeachteten Verlagshandlung (Breitkopf und Härtel) gegenüber nicht aufkommen konnte. Die Variationen sind ohne Frage von Beethoven, ja sie zeigen im Vergleich mit den früheren Arbeiten gleicher Art einen ganz unverkennbaren Fortschritt, tragen den Stempel Beethovenscher Eigentümlichkeit in mehr als einem Zuge. Daneben aber treten im Inhalt und selbst der äußeren Form dem Beobachter wieder andere Zeichen entgegen, die zu verraten scheinen, daß er nicht aus eigener künstlerischer Erweckung, sondern auf äußeren Antrieb das Werk unternommen, es auch dann zwar ernstlich und eifrig ausgeführt hat, aber mit dem Eifer des tüchtigen und gewissenhaften Arbeiters, nicht der von irgendeiner Idee oder Stimmung entzündeten Seele. Jener äußere Antrieb könnte (wir sprechen bloß hypothetisch, haben keinen Beweis) die Vorliebe Lichnowskys für das anmutige Thema aus dem Ballett sein, und dessen Wunsch, oder Beethovens Voraussetzung desselben, sich am Klavier eingehender mit demselben zu beschäftigen.

Graf Lichnowsky war (wie sein Bruder, der Fürst) gebildeter Kunstfreund und Pianist. Nehmen wir nun an, daß die Variationen für ihn komponiert, jedenfalls mit der Absicht, sie ihm zu widmen, herausgegeben worden sind, so erklärt sich vor allem das Auffallende der Form, in der sie uns vorgelegt worden sind.

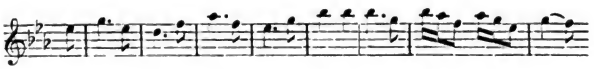
Auf dem Titel ist bemerkt: „mit einer Fuge," die beiläufig im Werke selbst als „alla fuga" bezeichnet ist. Wo findet man dergleichen auf andern Beethovenschen Titeln, z. B. auf Op. 59 Nr. 3, Op. 102 Nr. 2, Op. 106, 110, 120? Beethoven hatte nicht Ursache, auf dergleichen Wert zu legen; hier tat er es; ein Brief an Breitkopf und Härtel bestätigt das. Er bittet am 26. Dezember 1802 die genannte Firma brieflich, die Variationen Op. 34 (siehe Seite 66) und Op. 35 mit folgendem Vorbericht erscheinen zu lassen: „Da diese Variationen sich merklich von meinen frühern unterscheiden, so habe ich sie, anstatt wie die vorhergehenden nur mit einer Nummer anzuzeigen, unter die wirkliche Zahl meiner grösseren musikalischen Werke aufgenommen, um so mehr, da auch die Themas von mir selbst sind."

Die Komposition beginnt nun mit einer Einleitung, „Introdu-

Digitized by Google

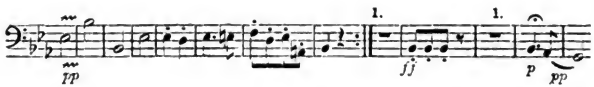
zione col Basso del Tema“ überschrieben, die vom eigentlichen Thema

usw.

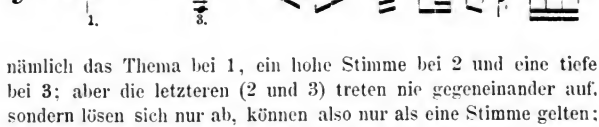


aus Nr. 16. dem Finale des Balletts, den Baß gleichsam als Vorthema in drei Oktaven übereinander aufstellt

usw.



und in seltsamer Treue gegen den Buchstaben den zweiten Teil mit einem Takt Pause, dreimal B und einem Takt Pause beginnt; es fehlt nämlich die ausfüllende Melodie des eigentlichen Themas. Dieses Vorthema wird dreimal mit Gegenstimmen durchgeführt und dabei wird ausdrücklich „a duo, a tre, a quattro“ angemerkt. Niemals hat Beethoven dergleichen Vermerke gemacht, zumal bei so geringfügigem Anlaß: denn die Stimmen sind weder künstlerisch bedeutend noch kunstvoll gesetzt. Seltsamerweise könnte man sogar der zweiten Variation (a tre) und der dritten (a quattro) bestreiten, daß sie wirklich drei- und vierstimmig geführt seien. Die erstere bringt allerdings drei Stimmen, — man sehe A.



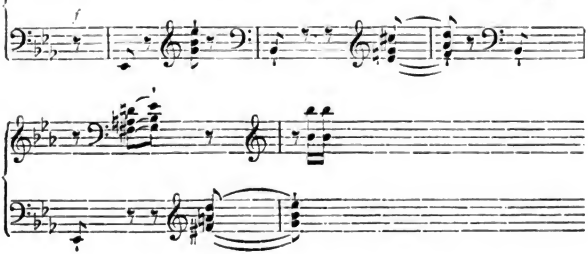
nämlich das Thema bei 1, ein hohe Stimme bei 2 und eine tiefe bei 3; aber die letzteren (2 und 3) treten nie gegeneinander auf, sondern lösen sich nur ab, können also nur als eine Stimme gelten; oder will man ein viermaliges B zu Anfang des zweiten Teiles als dritte Stimme rechnen? Die „a quattro“ bezeichnete Variation (B) bringt wieder das Thema, gegenüber zwei, stets in Terzen miteinander gehende, bisweilen bloß arpeggierende Stimmen (C) und außerdem noch eine Stimme. Allein die Setzkunst kann zwei unauflöslich in Terzen miteinander gehende Tonreihen nur als eine

Digitized by Google

einzige Stimme ansehen; es bleiben also hier nur drei, wie in der vorigen Variation nur zwei Stimmen als Inhalt des Satzes. Es wäre bare Schulfuchserei, dergleichen — zumal einem Beethoven gegenüber zur Sprache zu bringen, hätten die wunderlichen Überschriften nicht Anlaß gegeben.

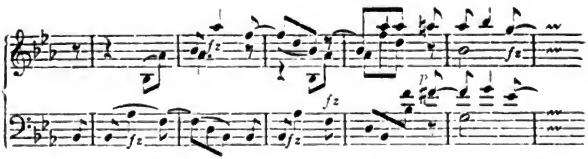
Aber was hat das zu bedeuten, dieser Anfang, der nicht bloß arm, sondern bei dem Eintritt des zweiten Teiles vom Baßthema geradezu lückenhaft ist? Wollen wir uns mit dem alten Scherzworte: „Er hat seinen Raptus gehabt!“ (S. 14) durchhelfen? Er hätte ihn nicht gehabt, wäre er vom Beginn an als Künstler, als unser Beethoven bei der Sache gewesen, wäre er nicht bloß aus äußerlichem Entschlusse stimmungslos und kalt herangetreten. Doch sollte die Arbeit nicht ganz ohne den Stempel seiner Art zu Ende gehen.

Nun erst tritt nämlich das eigentliche Thema auf, die Melodie aus dem Ballett mit ihrem Basse. Ihr folgen 15 Variationen, und das Finale schließt mehr als eine Variation in sich. Die meisten dieser Variationen sind bloße Tonfigurationen, in denen Melodie oder Begleitung in beweglichere Form gebracht wird, ohne daß eine besondere und neue Stimmung sich geltend machte; solche Variationen sind Maskenvergnügungen zu vergleichen, — man begegnet den wohlbekannten befreundeten Gestalten in neuen, fremden, fast unkenntlich machenden Gewändern. Dies trifft gleich die ersten sechs Variationen, unter denen nur die dritte in rhythmischer Hinsicht



die kecke, eigenwillige Hand Beethovens verrät, wie die fünfte mit dem Anfang ihres zweiten Teiles,

Digitized by Google



seine Lust an Nachahmung und Neckerei der Stimmen untereinander.

Die sechste Variation hält fast das ganze Thema Note für Note fest, zieht es aber durch die Harmonie aus seiner eigentlichen Tonart nach C-moll und F-moll hinüber; im übrigen ist sie Figuralvariation wie die andern.

Die siebente Variation macht hiervon zuerst eine Ausnahme; sie bringt den ersten Teil des Themas als zweistimmigen Kanon in der Oktave. So bringt auch das Finale das zuerst aufgeführte Thema (das des Basses) in sehr frei, aber weit ausgeführter Fugenform, oder nach Beethovens eigenem Ausdruck als „alla fuga“: sogar die Verkehrungsform wird angewendet. Übrigens wechselt in diesem Finale das Melodiethema mit dem Baßthema in ganz sinniger Weise.

Noch mancher anziehende Moment ließe sich anführen. Allein das Ganze wird durch flüchtig vorbeieilende Einzelheiten nicht in seinem Charakter verwandelt; es ist eine Studie, kein Kunstwerk, eine Arbeit, auf äußerlichen Anlaß, ohne den künstlerischen Antrieb einer tiefen Stimmung oder waltenden Idee unternommen. Sobald dies aber geschehen war, verwandte Beethoven gewissenhaften Ernst auf die Arbeit, erhob sie ganz entschieden über seine vorhergegangenen Werke desselben Faches und erhob damit sich selber auf eine höhere Stufe der Kunstfertigkeit. Früher waren Albrechtsberger und andere seine Lehrer gewesen. Jetzt konnte es niemand mehr sein, und doch lernt kein Künstler aus. Da ward er sein eigener Lehrer.

Ein zweites Beispiel gibt die

Sonate zu vier Händen, Op. 6,

(Sonate facile überschrieben), die 1796 in Wien erschienen ist, aber spätestens 1797 komponiert. Sie hat zwei Sätze in D-dur, den ersten in Sonaten-, den andern in Rondoform, und steht den kleinen vierhändigen Sonaten Mozarts in D-dur und B-dur nach Form und Gehalt, wenn auch nicht gleich, doch näher, als jenen ersten Sonaten Beethovens aus der Bonner Zeit. Man darf annehmen,

Digitized by Google

daß sie unter dem Einflusse Mozarts zum Unterrichtszwecke für angehende Pianoforte-Schüler vielleicht auf Bestellung, gesetzt ist. Jedenfalls scheint dies glaublicher, als daß Beethoven dergleichen nach den Trios Op. 1, den Sonaten Op. 2 und der G-moll-Sonate Op. 5, Nr. 2 für Klavier und Cello (komp. in Berlin 1796) noch aus freier künstlerischer Bewegung hätte schreiben können.

Auf den zweiten der oben (S. 68) angenommenen Ausnahmefälle, daß Beethoven bisweilen frühere Werke in Perioden hergegeben, in die sie kein Recht haben zu treten, weiset unter anderm ein Liederheft hin,

Gesänge und Lieder (acht Lieder),

das als Op. 52 im Jahre 1805 erschienen ist. Die Gesänge deuten der Mehrzahl nach auf frühere Zeit; sie sind allesamt natürlich und artig gesungen, einige, z. B. das Mailied „Wie herrlich leuchtet" von Goethe, deuten auf höhere Entwickelung, wenn auch das genannte Lied nicht an den Schwung des Gedichtes hinanreicht. Und in der Tat, Thayer setzt diese Lieder in das Jahr 1792, der Maigesang ist bestimmt am Schlusse der Bonner Zeit entstanden, ebenso von den übrigen Liedern noch zwei, während ein viertes wahrscheinlich in dieselbe Zeit fällt (cf. Chronologisches Verz. Nr. 23 u. Nr. 18, 1). Und warum hätte Beethoven nicht mit Wohlgefallen diese Jugendlieder dem Vergessen entreißen sollen? —

Auf dieselbe Kategorie scheinen hinzudeuten die zwei leichten

Sonaten für Piano aus G-moll und G-dur,

Op. 49, die erst 1805 herausgekommen, aber beträchtlich früher entstanden sind, und zwar die aus G-dur schon 1796, die aus G-moll spätestens 1799

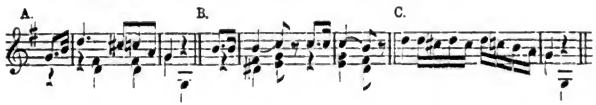
und die **Sonatine** aus G-dur,

Op. 79, die 1810 herausgekommen, aber spätestens 1808 komponiert, wahrscheinlich noch viel früher. Die Werkzahl weiset den ersteren ihre Stelle nach den Phantasiesonaten, nach den ersten Quartetten, den ersten zwei Symphonien und dem Septuor, der Sonatine eine noch viel spätere an. Und was enthalten sie?

Die G-moll-Sonate bringt ein kleinlich Andante in Sonatenform, ohne Bedeutsamkeit oder Aufschwung, ohne Arbeit, ohne die mindeste Beteiligung jenes Klangsinnes und jener Spiellust, die sich im ersten Jahrfünft der Wiener Laufbahn bereits so reich in Beethoven entfaltet haben; dann ein weit ausgesponnen Rondo geringen Gehalts, beide Sätze durchaus homophon, während Beethoven schon

Digitized by Google

von Op. 1 an immer abgeneigter erscheint, den Faden seiner Komposition einer einzigen Hauptstimme, mit Unterordnung der übrigen Stimmen zu bloßer Begleitung, anzuvertrauen und kaum einen Satz ohne das dramatische Spiel von Gegenstimmen (Polyphonie) durchläßt. Die G-dur-Sonate bilden ein nüchterner Sonatensatz und ein „Tempo di Menuetto", beide G-dur. Und diese Menuett ist keine andere, als die aus dem Septuor, das als Op. 20 herausgegeben ist; nur der Schluß ist wie hier bei A



angedeutet, vereinfältigt und dafür mit einem Zöpfchen (B) entschädigt. Damit aber kein Zweifel der Identität bleibe, wird bei der Wiederholung (in der höheren Oktav, NB!) der Menuettschluß aus dem Septuor (C) noch nachgebracht. Allerdings scheint es rätselhaft, wie Beethoven bei dem einheitvollen, vollblühenden Septuor (1800 vollendet) auf eine dürftige frühere Arbeit zurückgehen konnte, um — eine Menuett zu finden, die im Septuor als eingeboren in einem Gusse mit dem Ganzen auftritt. Aber wohl oder übel! wir müssen die Tatsache anerkennen, daß die Sonate schon 1796 geschrieben, wenigstens entworfen ist. Ein von Nottebohm (Beethoveniana S. 1 fl.) erwähntes Skizzenblatt enthält Entwürfe zur Szene und Aria „Ah! perfido" und zu beiden Sätzen dieser Sonate, „so geschrieben, dass daraus auf ein gleichzeitiges Arbeiten an beiden Werken geschlossen werden kann." Die Entstehung der Sonate fällt also in das Jahr jenes Gesangstückes, 1796. Wir haben mithin in diesem Werke einen urkundlichen Beweis, daß Beethoven in Ermangelung anderer Kompositionen auch gelegentlich einmal, hier sogar zum Nachteile des Eindruckes einer seiner lieblichsten Schöpfungen, die dem des chronologischen Verhältnisses Unkundigen um einer geringen Sonate willen als geplündert erscheinen mußte, in Zeiten geringerer Reife zurückgriff. Zwischen 1796, der Komposition, und 1805, der Herausgabe, ist ein weiter Abstand seines künstlerischen Schaffens.

Die Sonatine gibt ein „Presto alla tedesca", flach, aber rührig (wenn nur die Durchführung des kuckuckartigen Schlußsatzes im zweiten Teil nicht gar zu flach wäre), ein kleines (innerlich kleines) Andante G-moll, und ein wienerisch lustiges Finale.

Digitized by Google

Dann verweisen wir auf die

Sieben Bagatellen für Piano, Op. 33,

artige, nicht tiefe Sätze, die zwar mit seinen hervorragenden Schöpfungen nicht verglichen werden können, aber so sorgfältig und mit genügender Fülle durchgeführt sind, daß man sie keineswegs Beethovens unwürdig nennen darf. Wie jeder Mensch, so hat auch der Künstler Momente höherer und minderer Spannung, die sich je nach den Stimmungen und Forderungen des Lebens in bunter Reihe ablösen; der Künstler fliegt nicht in straffgehaltener Linie gleich einer abgeschossenen Kugel nach dem Ziele, sondern erhebt sich bald gleich dem Aar in anmutigen Schwingungen, bald senkt er sich spielend oder ruhend, um wieder zu steigen. Nur verleugnen wird sich der kräftige Geist nie; was er schafft, wird irgendeine Spur eines Gepräges aufweisen, — und gerade die vermissen wir in jenen (Seite 72 bis 74 besprochenen) Liedern und Sonaten, die uns höchstens der Jugendzeit vor der Wiener Schule würdig erscheinen.

Diese Bagatellen sind erschienen im Frühling 1803. Die oben (S. 9) ausgesprochene Vermutung (cf. Thayer, Leben Beethovens I. S. 121, II. S. 209), daß einige derselben schon in allerfrühester, Bonner Zeit komponiert seien, stützt sich auf den Titel, welchen das im Besitz des Herrn Johann Kafka in Wien befindliche Manuskript trägt: „Op. 33, des Bagatelles par Louis van Beethoven 1782". Jedenfalls sind sie nicht alle so weit zurück zu datieren. Die Bagatelle Nr. 1 ist im Frühling oder Sommer 1801 skizziert (Thayer, Leben Beethovens, II, 391), Nr. 6 in der zweiten Hälfte des Jahres 1802 vollendet (Nottebohm, ein Skizzenbuch von Beethoven aus den Jahren 1801, 1802), Tatsachen, durch welche jene Jahreszahl 1782 fast bedeutungslos wird.

Viel bedeutsamer schließt sich eine Kleinigkeit an, die Beethoven für das Stammbuch der damals beliebten Pianistin Szimanowska „auf Aufforderung Nachmittags am 14. August 1818", also aus dem Stegreife geschrieben hat, und die durch die Berl. allg. mus. Ztg. 1824, Nr. 49 veröffentlicht, später 1840 unter dem Titel

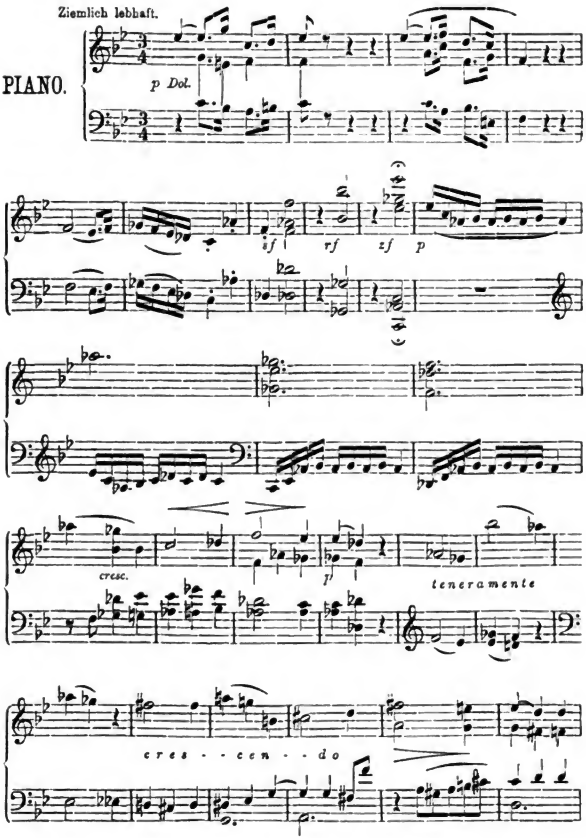
Dernière pensée musicale de Louis van Beethoven

herausgegeben worden ist. Der ganze Satz hat nur 39 Takte; er ist durchaus Stegreifsgedanke, schwirrender, zuckender Geist, nicht gesammelt, sondern aus vollkommener Abwesenheit des schöpferischen Triebes sich augenblicklich verdichtend und schnell wieder verflüchtigt, elektrisch, noch nicht Strahl, viel weniger langhinrollendes

Digitized by Google

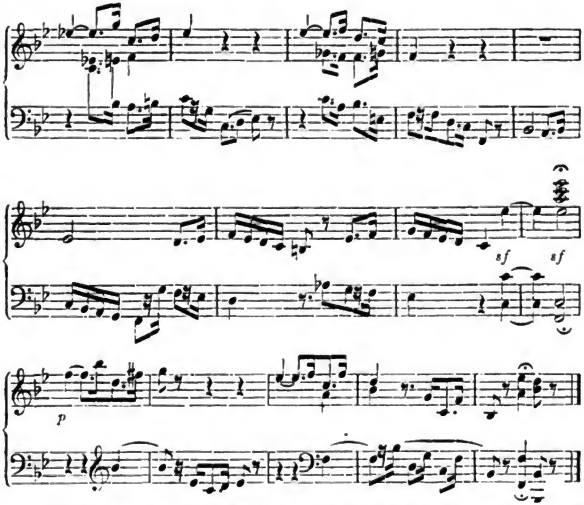
Gewitter. Es ist nicht der letzte Gedanke Beethovens; Beethoven sollte nicht dämonisch mit Blitz und Knall scheiden. Aber es ist ein kühn hingeworfenes Rätselwort, — und die Auflösung schallt: „Beethoven!!“ entgegen.*)

*)



Digitized by Google

Wohl verdienen zwei Sammlungen,
Nouvelles bagatelles, Op. 119
und
Sechs Bagatellen, Op. 126



In der Berl. allg. mus. Ztg. wird vom Herausgeber erzählt, er habe es vor der Veröffentlichung 5 Musikern mehrere Male vorgetragen und sie aufgefordert, sich über die Bedeutung desselben zu äußern. Jeder habe abgesondert, ohne die Noten anzusehen, seine Meinung niedergeschrieben. Da hätten sich denn folgende fünf Gutachten ergeben:

1. Beethoven drückt anfangs den lästigen Wunsch einer Dame aus, ihr etwas ins Stammbuch zu schreiben, überlegt, entschließt sich, in wenigen Takten sie loszuwerden, zeigt gleichgültige Galanterie gegen dieselbe und sagt am Ende: man wird doch immer vom schönen Geschlecht geniert.

2. Beethoven wundert sich, von einer fremden Dame, die er nicht kennt(?), aufgefordert zu werden, etwas ins Stammbuch zu schreiben; entschließt sich rasch, scheint es aber etwas zudringlich zu finden, tut es aber dennoch, den Wunsch einer Dame zu erfüllen.

3. Was soll ich dahin schreiben? So viel ich sinne, es will sich nichts gestalten. Nehmen Sie aus dem Gewirre den guten Willen, das warme Gemüt heraus.

4. Sinnt Ihr dem Geiste des Künstlers an, Euch zu dienen? Hinweg! Sehe ich doch das feine Gewebe, das Ihr listig und schlau um mich schlingt,

Digitized by Google

jener genialen Improvisation nahe gestellt zu werden. Es sind flüchtige Sätze (die nouvelles bagatelles ihrer 11), gleichsam Federproben, teils reizende, teils sinnvoll bedeutsame geniale Bildchen. Sie sind klein; aber irgendwo schaut Beethovens schalkhaftes oder träumerisches Auge heraus, und bisweilen in Genieblitzen, die nur ihm eigen waren. Schindler sagt: „Die in Rede stehenden Gedankenspäne betitelte er Bagatellen und hatte sie in der hochbegeisterten Zeit des Entstehens der Missa Solemnis, gleichsam um auszuruhen, zu Papier gebracht.“ *)

Doch genug — oder schon zu viel von diesen Kleinigkeiten, denen noch gar mancherlei (zahlreiche Tänze, Lieder usw., zum Teil von Reiz und Bedeutung) beizufügen wäre. Es ist Zeit, Beethoven an seinem ihm eigenen Werke zu sehen.

Zuvor aber noch eine Betrachtung, die für das Weitere manchem aufklärend werden könnte.

Wenn also, kann man fragen, eine ganze Reihe Beethovenscher

könnte es zerreißen und fühle mich dennoch verlockt? Denn ist es nicht die Sehnsucht nach jenen fremd und fern herüberwehenden Anklängen, die meinen Geist unwiderstehlich nach sich ziehen und die der Eure in unkräftigerem Drange in sich aufzunehmen glüht? Und so wallen wir fremd und doch verbunden, geknüpft aneinander durch eine Beziehung der Seele weiter. Aber — versteht Ihr mich?

5. Also ich soll komponieren? Nun ja, ich will Dir etwas schreiben. Ihr Großen glaubt freilich, daß Ihr nur befehlen dürft, daß Euer gnädiges Lächeln uns entzücke, uns erhebe! Ha, wie viel größer steht der Künstler, der die Welt beherrscht, Euch mit! Das Heiligste ist ihm erschlossen und die Liebe. Ja die Liebe! Kennt Ihr sie wohl? — So nun hab' ich Dir etwas komponiert.

*) Aber nur zum Teil. Auf dem Manuskript von Op. 119 steht zwar „Novbr. 1822“. Doch Nr. 2—5, auch wohl Nr. 1 sind schon 1801/1804 komponiert. Nr. 7. 8. 9. 10. 11 im Jahre 1820 auf Ersuchen des Kapellmeisters Starke für dessen Klavierschule, Nr. 6 1821. Am 5. Juni 1822 werden diese Bagatellen des Op. 119 in einem Briefe an den Musikverleger Peters in Leipzig erwähnt. Peters urteilte wegwerfend über sie, „Beethoven solle es unter seiner Würde halten, seine Zeit mit Kleinigkeiten, wie sie jeder machen könne, zu verbringen.“ Nohl stimmt in seiner Biographie diesem Urteile bei. Als wenn der Geniale nur Herkulessäulen errichten dürfte, nicht das Recht hätte, auch das zu entwerfen und dem Dauer zu geben, was an seiner leicht erregten und leicht schaffenden Phantasie als flüchtiges Bild vorüberweht. Hätte Beethoven diese Kleinigkeiten zurückgehalten, wir wären um eine Reihe von Kunstgenüssen, die einen Augenblick kurzer Muße anmutig ausfüllen, ärmer. — Über die hauptsächlich 1824 entstandenen Bagatellen Op. 126 schreibt Beethoven 1825 in einem Briefe an Schott in Mainz, sie seien „die besten, die er wohl geschrieben“.

Digitized by Google

Werke mit seinem Maßstabe gemessen, von geringerem Werte sind, welche Bedeutung haben sie für ihn selber gehabt? und welche, die Unterhaltung unerwähnt, die viele in ihnen gefunden, für uns?

Die Antwort lautet: sie sind (soweit sie nicht, wie die nicht eben zahlreichen Übertragungen eigener Werke auf andere Instrumente, bloß Erwerbsarbeiten sind) notwendig gewesen zu seiner eigenen Entwickelung. Dies ist das Wesentliche. Nebenbei haben sie ihn in nahen Bezug mit den weitern Kreisen des Publikums gesetzt, denen die höhern Gaben allzuhoch hingen. So allein konnte das Publikum am Meister und dieser mit jenem aufwachsen, ein so naturgemäßes Verhältnis, daß es für die Laufbahn des Künstlers kaum entbehrlich scheint und manches Talent durch den Mangel daran schon gehemmt worden ist.

Das Wesentliche aber ist, wie gesagt, die Entwickelung des Künstlers selber. Diese Entwickelung — es muß für diejenigen ausgesprochen werden, die das Genie für eine Art von Zauberwesen, enthoben den allgemein menschlichen Bedingungen, und seine Gebilde ganz einfach für Wunder ansehen, über die nicht weiter nachzudenken sei —, diese Entwickelung ist der höchsten Anlage, ist für die schöpferische Tätigkeit des Genies ebenso gewiß unentbehrlich wie für jede geringere. Und sie kann sich nicht auf eine allgemeine Betätigung und Übung der geistigen Kraft, ohne bestimmtere Richtung, beschränken, sondern muß ganz scharf auf diejenige bestimmte Tätigkeit hinarbeiten, in der gewirkt werden soll. Wäre dem anders, so könnte ja jeder erweckte und im allgemeinen entwickelte Geist alles Beliebige leisten; Raffael hätte dichten können wie Sophokles, Mozart malen wie Raffael. Sie haben es aber nicht einmal wollen können, denn ihre Neigung und Energie war anderswohin gerichtet. Ja, in derselben Kunst vermögen selbst die Größten nicht, was sie nicht erworben haben; Mozart hat nicht die Bestimmung und Entwickelung der Gluckschen Dramatik oder der chorischen Kraft Händels, Beethoven nicht dessen Sangesfähigkeit oder die Fugenmacht Bachs erreichen können und wollen, so wie umgekehrt jene nicht haben besitzen oder nur wollen können, was erst Mozart und Beethoven erreichbar war. Diese Erinnerung ist leider nicht so überflüssig, als sie scheint; Schwärmerei und Trägheit sind unablässig bemüht, die naheliegende Wahrheit zu verschleiern und die Geister in ihre Besinnungslosigkeit hineinzulocken, trotz allem Augenschein und allen Lehren der Geschichte.

Die Entwickelung des Musikers muß also den Geist des Künstlers ganz scharf, und zwar nicht bloß theoretisch, sondern

Digitized by Google

praktisch in das musikalische Gestalten einführen; er muß dieser Kraft des Gestaltens vollkommen mächtig werden.

Nun: ein großer Teil der Beethovenschen Entwickelung liegt in diesen kleinen Arbeiten; und das ist ihre wesentliche Bedeutung.

Sie geben sogar Fingerzeige für die dem Künstler gewiesenen Richtungen, indem sie diesen ganz anpassend vorarbeiten. Vorwiegend ist die Menge der Variationen. Und in der Tat ist gerade diese Form für den Charakter der Beethovenschen Schöpfung entscheidender als für irgendeinen Künstler; er hat nicht nur zahlreiche selbständige Themata mit Variationen gegeben, er bedient sich auch der Form häufig im Zusammenhange größerer Werke; ja, indem er seinen Gedanken überall treu und innig nachhängt, mit ihnen weiter lebt, bleiben sie ihm nicht dieselben, wandeln sie sich gleich lebenden Organismen innerlich um, — und so durchdringt die Idee der Variation auch da seine Gebilde, wo die Variationenform selber nicht vorhanden ist. Nächst dieser Form ist fleißig die Rondo- und Sonatenform, weniger emsig die Fugenform angebaut: die Folgen werden sich im Verlaufe des Künstlerlebens ergeben.

Damit es aber nicht an einem handgreiflichen Fingerzeig fehle, daß Beethoven sogar mit Vorbedacht auf Arbeiten eingegangen ist, bei denen seine Kräfte zu prüfen und zu erhöhen erster Zweck war, hat er ein eigentümlich Werk hinterlassen müssen:

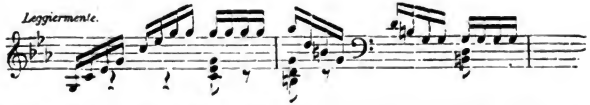
32 Variationen für Piano in C-moll

aus dem Herbst des Jahres 1806, wo er schon die drei ersten Symphonien, seine Oper Leonore, bedeutende Klavierwerke (unter andern die spiel- und glanzvolle Sonate Op. 53), die ersten Quartette usw. gegeben hatte. Aber wo hört der Künstler auf, zu lernen? und wo hat er sich genug getan? — Zu diesem merkwürdigen Werke hat Beethoven sich ein eigen Thema gemacht, einen Satz von acht Takten, energisch gebildet und kurz genug gehalten, um ohne Ermüden des Tonsetzers und Spielers zweiunddreißig Variationen zuzulassen; die Bildung des Satzes begünstigt die Entfaltung von Spielformen, auf die es hier abgesehen ist. Es werden nämlich fast ausschließlich nur Spielmotive durchgeführt und förmlich ausgenutzt, so daß man bisweilen eher einen tüchtigen Spieler und „Klaviermeister", als Beethoven für den Verfasser*) halten sollte;

*) O. Jahn hatte in seinen Notizen folgende Anekdote: Beethoven fand einmal Streichers Tochter an seinen 32 Variationen übend; nachdem er eine Zeitlang zugehört, fragte er sie: „Von wem ist denn das?" — „Von Ihnen." — „Von mir ist die Dummheit? O, Beethoven, was bist Du für ein Esel gewesen!"

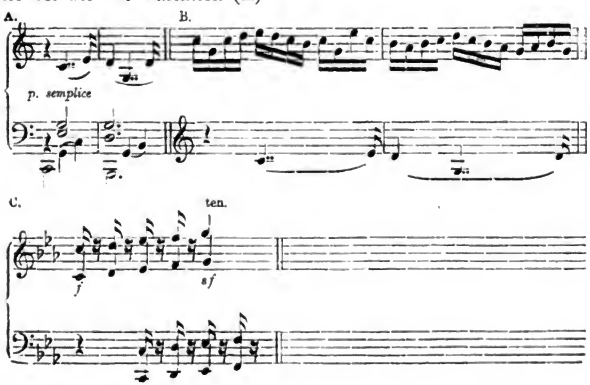
Digitized by Google

aber war Beethoven nicht jenes auch? und hat er sich nicht früh schon mit jenen herumschlagen müssen? So führt gleich die erste Variation dieses Motiv



leicht, geschmackvoll und energisch durch; aber die zweite Variation bringt es für die Linke und die dritte für beide Hände wieder. So benutzt die achte Variation ein Spielmotiv für beide Hände, das die siebente zuvor der Linken gegeben; so nimmt die einundzwanzigste Variation das Motiv der vorhergehenden aus der Linken in die Rechte.

War es Beethoven etwa darum zu tun, eine Studie für Pianisten zu liefern, statt für sich selber (wie wir oben angenommen) eine Prüfung und Stählung der gestaltenden Kraft zu unternehmen? — Dergleichen hat er den „Klaviermeistern“ überlassen; ihm selber war das Lehramt jederzeit ein viel zu lästiges, als daß er für dasselbe so ausgedehnte Arbeiten hätte unternehmen sollen. Dies muß jedem, der uns bis hierher begleitet hat, schon einleuchtend geworden sein; zum Überfluß bezeugt es das vorliegende Werk genügend durch eine Reihe von Variationen, die unmöglich bestimmt sein können, die Spielfertigkeit zu erhöhen. Diese hat unter andern innerhalb der ersten elf Variationen so Schwieriges zu leisten, daß sie bei der 12. Variation (A)



Digitized by Google

bei der 13. und 22. Variation (B und C) und anderwärts keine Förderung findet, abgesehen davon, daß von systematischer Entwickelung des Spielvermögens gar nicht die Rede sein kann. Überall dagegen meint man die Fragen zu vernehmen: was läßt sich aus dem Thema gestalten? wie kann die vorliegende Figur weiter benutzt werden?

Ebensowenig kann man aber annehmen, daß die Variationen freies Kunstwerk seien, aus irgendeiner Idee, aus einer besonderen Stimmung hervorgegangen, wäre es auch nur aus dem Reiz, den ein liebgewonnenes Thema dem Komponisten erweckt hat. Hier ist vielmehr alles Absicht. Das Thema ist nicht gefunden, sondern gemacht, nicht ein aus dem Gemüt geborener Liedsatz von zwei oder drei Teilen, der schon für sich selber andere Gemüter anzieht und fesselt, sondern ein streng und folgerecht entwickelter Satz von acht Takten, dessen Energie reizt und spannt, ohne an sich selber zu befriedigen, der aber dem Vorhaben des Komponisten auf das günstigste entspricht. Ihm folgt eine Reihe von zweiunddreißig Variationen, eine bedenkliche Zahl, wenn es die Vergnügung der Zuhörer oder die Befriedigung des eigenen Herzens galt; eine gar nicht übermäßige, wenn man unseren Standpunkt einnimmt und die Arbeit als eine Studie des Komponisten auffaßt. Auch Bach hatte in seiner „Kunst der Fuge" eine solche gegeben und in ihr für die Fugenkunst die Säulen des Herkules gesetzt; er und Händel hatten Variationsstudien (Bach mit vorherrschender Richtung auf Kanonik) gegeben; Mendelssohn folgte Beethoven mit seinen meisterlich fein gearbeiteten, wenn auch etwas einförmigen „Variations sérieuses". Beethoven selbst sollte seine Aufgabe später im höheren Stil wiederholen, in den 1823 komponierten 33 Veränderungen, Op. 120, auf die wir später zurückkommen.

So liegen nun von Beethoven aus verschiedenen Zeiten drei Studien über Variation vor: Op. 35 (das ohne vorgefaßte Absicht dazu geworden war), die Var. in C-moll (S. 80) und Op. 120. Was in diesen Studien und den übrigen Variationen zur höheren Ausbildung gedieh, war zunächst Erfindung mannigfacher Spielformen und damit Erweiterung der Technik am Klavier; dann bei allen Variationen, die sich nicht auf eine einzige Stimme beschränken, sondern gegen die Melodie eine Figuralstimme (wie oben bei B) oder gegen eine Melodie eine oder mehrere andere setzen, Ausbildung der Polyphonie (sei es auch nur in den leichtesten

Digitized by Google

Gestaltungen), die in Beethovens wie in allen höheren Kompositionen eine so hervorragende Bestimmung erwartete.

Alle diese Fertigkeiten hätten sich auch an andern Kunstaufgaben erwerben lassen. Wie ist es nun gekommen, daß Beethoven gerade der Variationform sich zugewendet hat? — Die Beantwortung dieser Frage gewährt einen tiefen Einblick in Beethovens Bestimmung.

So Herrliches auch seine Vorgänger, Bach und Händel, Haydn und Mozart, in der Instrumentalmusik gegeben hatten, lag doch der Schwerpunkt ihres Wirkens nicht in jener, sondern in der Kirchen- und Opernmusik. Beethoven war der Beruf vorbehalten, die reine Musik zu ihrer Vollendung zu erheben, indem er über die Sphäre des bloßen Tonspiels und den Wechsel schwankender Stimmungen hinaus sie zu vollständigen, psychologisch geordneten Lebensbildern und zur Abspiegelung bestimmter Ideen berief und befähigte. Wenn er nun (wie wir weiterhin beobachten werden) hierin seinen eigentlichen Lebensberuf finden sollte, so mußte er auch die ganze Kraft seines Gemüts dafür einsetzen; er konnte nicht hin und her spielen von einer Regung oder einem Einfall zum andern, sondern was er aussprach, mußte ihm Ernst sein, ihn erfüllen und festhalten. Dies wird man inne, wenn man seine Sätze mit denen der andern in der Instrumentalmusik vergleicht und in denselben jene unbedingte Geschlossenheit, Einheit und Vollständigkeit beobachtet, die der Ausdruck gänzlicher Hinwendung und Beharrlichkeit sind. Ist nun ein solcher Satz mit vollem Ernste hingestellt, so behauptet er sich, so lebt er im Gemüte seines Schöpfers weiter, kehrt er im Lauf der Komposition wieder. Aber das bloße Wiederbringen tut es nicht. Alles Lebendige ist bei aller Festigkeit des Kerns, des Wesentlichen, dem steten Wandel unterworfen, es durchläuft die verschiedenen Phasen seines Daseins. Daher ist jene bei Beethoven immer stärker hervortretende Neigung, seine Sätze bei der Wiederkehr zu wechselnden und erhöhten Lebensmomenten fortzuführen, begreiflich; sie ist für alles Lebendige Gesetz, war auch den Vorgängern (wie sich versteht) innewohnend, kam aber namentlich für die freien Kunstformen erst an ihm zum höchsten Walten.

Nun! — der unmittelbare Ausdruck für sie findet sich in der Form der Variation, die damit beginnt, den Satz zu umspielen, und dahin gelangt, ihn in ihm selber zu verwandeln und sein Leben voll hinausleben zu lassen.

Digitized by Google

Die kleinen Arbeiten waren die hohen Schule, an der er ahnungsvoll und absichtslos seinem eigentlichen Beruf entgegenreifte, er selber sein letzter und bester Lehrer.*)

Der Eintritt in die Laufbahn.

Mit solcher Ausrüstung trat Beethoven auf die Bahn, die zunächst Haydn und Mozart ihm eröffnet hatten.

Eins unterschied ihn, wie wir schon gesagt, sogleich von seinen großen Vorgängern. Sie hatten ihre Tätigkeit zwar nach allen Seiten ausgebreitet, vorzugsweise aber der Vokalmusik zugewendet, während Beethoven seinen Beruf wesentlich und mit großer Bedeutung im Gebiete der Instrumentalmusik fand. Den zahlreichen Opern und Kirchenmusiken Haydns und Mozarts hat er quantitativ wenig, den Oratorien seines ehemaligen Meisters nur eins gegenüberzustellen, und das von zweifelhafter Bedeutung. Jene Meister haben ihre höchste Entfaltung — Haydn in den Oratorien, Mozart in den Opern gefunden; neben diesen Schöpfungen erscheinen ihre Instrumentalwerke zweiten Ranges. Das umgekehrte Verhältnis zeigt sich bei Beethoven. Ja, wenn er auf dem Gipfel seines Strebens die Vokalmusik herbeiruft, um mit ihrem trostvollen Herzutritt das Rätsel seiner Schmerzen und seines Lebens in der neunten Symphonie zu lösen oder in ihr sein Hochamt zu feiern und sein Glaubensbekenntnis niederzulegen in der Missa solemnis, dann verkennt er das einst so traute Wesen, wie dort in Goethes Prometheus aus trübem Schlummerleben Epimetheus das trostvolle Hoffnungsbild, die nähertretende Elpore, nicht mehr erkennt, die er in seinen Träumen mit Entzücken geschaut und sehnsuchtsvoll näher herbeigerufen.

Die Lebensstellung und Art der drei Männer schärfte den Gegen-

*) Es ist kaum möglich, ohne Einsicht in das Wesen und Gewebe der Kunstform Beethovens Werke mit Sicherheit und Leichtigkeit zu durchdringen. Wir fügen daher für die, denen eine kleine Nachhilfe wünschenswert sein mag, im **Anhang I** eine „kurze Erläuterung über Form und Formen der Tonkunst“ bei.

Digitized by Google

satz des jüngeren gegen den älteren. Haydn war aus dürftiger Jugend in Dienste, zuletzt fürstlich Esterhazysche, getreten. Er war hier eingelebt und befriedigt. Die Esterhazy und andere Reiche vom Adel hielten sich damals, wie noch jetzt in Rußland und wie in Deutschland jetzt nur noch regierende Fürsten, Kapellen und Kapellmeister, die nicht bloß bei den Festen des Hauses, sondern auch, wenn die Familie oder der Herr allein war, wohl gar allabendlich Musik machen, den Herrn unterhalten und dazu Neues liefern mußten. Hiermit wird jenes Heer Symphonien Haydns und der Hunderte, die neben ihm geschrieben wurden, begreiflich: der Verbrauch lag in den Verhältnissen. In gleichem, nur zugleich entwürdigendem Dienste stand Mozart bei dem Erzbischof von Salzburg, Hieronymus Colloredo. Wie Haydn durch seine Gewöhnung von Kindheit auf, so ward Mozart durch die unablässigen Mahnungen des Vaters darauf hingewiesen, sich gefällig zu erweisen, allen zu gefallen, um zu erwerben und die oft genug ihm vorgerückten väterlichen Opfer und Schulden zu vergüten. Dazu kamen die Ansprüche der zahlreichen Akademien, mit neuen Konzerten und Symphonien ausgestattet, der Virtuosen und Liebhaber, der Schüler und Gönner, mit Neuigkeiten unterstützt, unterhalten, beehrt zu werden.

Sprechen wir es geradezu aus: Unterhaltung mit Musik ist der durchgehende Charakterzug all dieser Tonwerke, allerdings gehoben durch den unerschöpflichen neckischen Humor und die kindliche Glückseligkeit Vater Haydns, allerdings geadelt durch Mozarts überreich ausgestattete Natur, durchleuchtet von den Genieblitzen eines alles, was er berührte, dem Ideal nahebringenden Geistes.

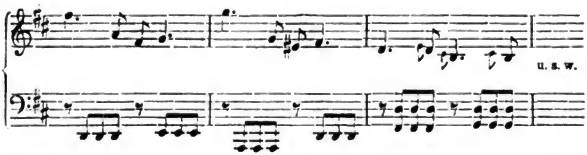
Nicht bloß das Leben und die Menge der Werke, nicht bloß jene Dieselbigkeit in Haydns Symphonien, deren immer eine die andere mit andern Weisen wiederholt, oder sonstige allgemeine Beobachtungen bestärken diese Ansicht; sie läßt sich bis in das Innere der Werke verfolgen, wenn Empfänglichkeit für den Inhalt sich mit klarer Anschauung des Baues verbindet.

Treten wir zunächst an die reine Klaviermusik, so zeigt sich bei Mozart und Haydn (denen allerdings nur unergiebigere, nach unseren Vorstellungen höchst gebrechliche und stumpfe Instrumente zu Gebote standen und deren Zeit noch weit von der Höhe jener Spielgeschicklichkeit entfernt war, die Beethoven teils vorfand, teils anstreben ließ) ein so beschränkter Gebrauch von den Kräften des Instruments, daß man damit ein freies Ergehen der schöpferischen Phantasie schwer vereinbaren kann. Wohl mag

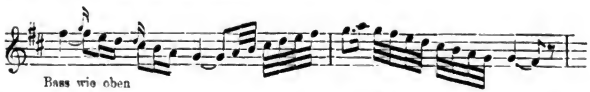
Digitized by Google

unser Urteil, die wir in einer gerade technisch so weit vorgeschrittenen Zeit stehen, für die Technik jener Zeit keinen vollkommen sicheren Maßstab haben, in der selbst ein Mozart in Konzerten wiederholt mit seinen Je suis Lindor-Variationen auftreten konnte. Aber jenen großen Meistern standen, allerdings erst an ihnen emporgehoben, Beethovens Anfänge, Dussek und Louis Ferdinand der Zeit nach nahe, der technischen Benutzung des Instruments nach so weit voran! Und vor ihnen allen: welche Technik hat, ohne Rücksicht auf die Ausübenden, Seb. Bach in Anspruch genommen! wie frei von solcher Rücksicht hat sich bis an sein Ende — und da am meisten! — Beethoven stets erwiesen!

Es ist aber nicht bloß das Maß der Technik, es ist der Sinn, der dem Instrument abgewonnen werden soll, welcher hier beweisend eintritt. Wenn ein Künstler von der gewissenhaften Sorgfalt und dem eminenten Talent Haydns nach beweglichem und, sobald er nur gewollt, ergiebigem Einsatz des ersten Sonatensatzes*) gleich vom vierten Takt an mit solcher Hohlheit, wie hier,



fortfährt und dies im dritten Teile nur mit Verzierungen, die der Melodie ihre natürliche Einfalt entziehen,



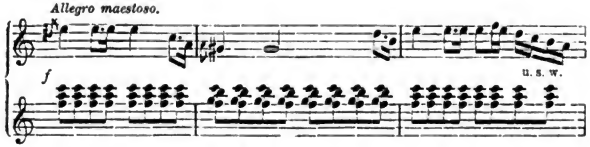
wiederholt: so kann man gerade wegen der Meisterschaft des Setzers nicht anders annehmen, als daß ihm an der Ausführung nicht viel gelegen, oder er sich der geringen Fertigkeit seines Publikums bequemt hat. Dieselbe Annahme drängt sich auf, wenn wir Haydn und Mozart (ersteren z. B. in derselben Sonate im Adagio, letzteren in seiner großen C-moll-Phantasie) ganz willkürlich mit den Tonregionen schalten, namentlich die Melodie ohne andern Grund, als um äußerliche Abwechselung zu bringen, in die Tiefe verlegen

*) Es ist die 7. Sonate, Heft I der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe.

Digitized by Google

sehen. Und diese Fälle stehen selbstverständlich nicht als einzelne da, sondern statt vieler andern.

Diese Beobachtung ließe sich an der Begleitungsweise fortsetzen, die, nach dem Maße der Meister gemessen, oft leicht abgefunden erscheint, oft sogar, wie z. B. in dem Anfang der Mozartischen A-moll-Sonate,*)



unfrei oder gedrückt. Bei Mozart zeigt sich selbst die Melodie oft mehr der Natur einer einzeln auftretenden Violine als der des Pianoforte zugeneigt, so daß man, alles zusammengenommen, bisweilen an die halbverwischten feinen Bleistiftskizzen erinnert wird, die sich von tüchtigen Malern in den Mappen der Liebhaber finden. Das Klavier gilt jenen Künstlern oft nicht um seiner selbst willen als ein Instrument, das so gut wie jedes andere seinen eigentümlichen Charakter hat, sondern als bequemstes Organ, musikalische Gedanken zu verlautbaren. Wie ganz anderes die Meister auch am Klavier zu leisten vermochten, sobald sie wollten, zeigt Haydn unter andern in seiner großen Es-dur-Sonate, die noch heute funkelt in Jugendlust und übermütiger Laune. Mozart hat sich öfter, z. B. in Partien der erwähnten Sonate und in seiner C-dur-Phantasie der Spielfreudigkeit des Instruments reizvoll hingegeben, besonders aber in seinen größeren vierhändigen Werken (in den C- und F-dur-Sonaten, in den beiden Phantasien F-moll, F-dur, deren eine ursprünglich für eine Flötenuhr gesetzt war) gezeigt, was das Klavier unter seinen Händen an Wohllaut und Lebendigkeit leisten könne, wenn er sich nicht durch Rücksicht auf leichte Spielbarkeit hemmen ließ.

Aber selbst hier fehlt ihrer Klavierbehandlung das Letzte und Höchste: der ideale Sinn des Instruments. Jedes Instrument ist im Grunde für die Idee des Tondichters unzulänglich, wie nichts Körperliches voller Ausdruck des Geistigen sein kann. Jedes Instrument weiset daher auf ein höheres Organ hin, die Orchesterinstrumente streben in ihrer letzten Vereinigung nach Gesang, das

*) Nr. 6 der ersten Breitkopf und Härtelschen Hefte.

Digitized by Google

Bachsche Klavier soll dem Meister oft die Orgel ersetzen, die Orgel, deren architektonische Natur*) niemand so tief erfaßt hat als Bach, soll zuletzt (man spiele die Figuration zu „Das alte Jahr vergangen ist") sich beseelen für alle Wendungen und Akzente des Gesangs. So schweben seit und durch Beethoven orchestrale Vorstellungen über den Saiten des Klaviers. Nichts davon bei Haydn und Mozart; ihnen ist das Klavier dieses bestimmte Klangorgan, nicht mehr, nicht einmal vollständig.

Natürlich muß der Inhalt der Werke noch sprechender als die Darstellung den Sinn bezeugen, der in ihnen — allerdings glorreiche Ausnahmen ungerechnet — der vorherrschende war. Bei beiden Meistern begegnen wir einer Fülle von Gedanken, die stets reizen, beschäftigen, unterhalten, oft die innersten Saiten des Gemüts wecken, deren keiner aber (wieder bedeutende Ausnahmen vorausgesetzt) sich dem Komponisten und dem Hörenden tief und bleibend eingräbt, bei denen es vielmehr auf Wechsel, Mannigfaltigkeit, reizenden Gegensatz abgesehen ist. Recht anschaulich wird dies in einer Sonate Mozarts (F-dur), einer seiner reizendsten zweihändigen, aber keineswegs bloß in ihr. Der erste Satz stellt in der Hauptpartie (Hauptsatz, von mehr als einem Satze zusammengestellt) zuerst eine Periode von mehr innerlicher Bewegung auf. Schon der Nachsatz tritt nicht in fester Einheit zum Vordersatze; beide werden um eines ganz verschieden gebildeten Satzes willen, der mutig ins Freie hinaustönt, verlassen, dem nach einer Wiederholung ein dritter, wieder ganz verschiedener Satz folgt. Dieser endlich schreitet zur Seitenpartie weiter, die wieder zwei oder drei Sätze (der dritte kann als Veränderung des ersten gelten) von verschiedenem Charakter bringt; dann folgt noch der Schlußsatz.

Wie vorwaltend in einem so anmutig lockeren Blumengewinde der Hang zum Wechsel war, zeigt sich näher in den Wiederholungen des einzelnen, in der Gruppierung und Durchführung des Ganzen. Die Melodien werden selten anders als mit Verzierungen wiederholt, die aber meistens nur eben Zier, äußerlicher Schmuck sind, nicht Erhöhungen oder Umwandlungen des Gedankens. Einmal besonders ist Mozart darüber hingegangen, in seinem sinnigen A-moll-Andante; man kann nicht feiner in seinem Sinn ausführen, als er mit dem Hauptsatz (es ist ein Rondo dritter Form) getan. Aber es bleibt bei derselbigen nervös-empfindsamen Weise, in der der

*) Kompositionslehre Teil IV.

Digitized by Google

Satz begonnen, er kommt nicht über sich, wie er zuerst gewesen, hinaus. Und dieser selbe Sinn waltet im Ganzen. Die Seitensätze stehen mit dem Hauptsatze selten in tieferem Bezug, als daß sie etwas anderes, als Mannigfaltigkeit für das Ganze bringen; die zweiten Teile der Sonatenform versetzen in artigem Wechsel die Gedanken des ersten Teils, beleben sich, besonders bei Mozart oft in eifervollem Drange, gegen das Ende, bringen aber den einzelnen Gedanken nicht zu neuer oder tiefer Bedeutung, noch das Ganze zu einem höheren Standpunkte.

Tun wir noch einen Schritt vorwärts. Die größten Werke reiner Klaviermusik sind jenen Meistern Sonaten, meist in drei Sätzen. Nur einmal hat Mozart diese Grenze bedeutend überschritten: in der C-moll-Phantasie, die, schon satzreich und wechselvoll in sich selber, mit einer vollständigen Sonate in drei Sätzen in Verbindung gesetzt ist, — einem ganz einzeln dastehenden Ausnahmsfalle, bei dem die äußere Ausdehnung bedenklich erscheint, da sich keine innerliche Notwendigkeit finden will. Nun: diese drei Sätze der Sonaten (Allegro, Andante, Finale) bieten wieder jenen schon in der Bewegung und Gestaltung gebotenen Wechsel und dienen einander als Gegensatz; sie sind auch oft einer einheitvollen Stimmung entsprungen; tiefere Einheit aber, psychologische Notwendigkeit, daß auf diesen ersten Satz dieser zweite und kein anderer folge, läßt sich nicht nachweisen.

Dürfen wir noch einen letzten flüchtigen Blick auf die Symphonien unserer großen Meister werfen, so zeigt sich hier ungleich freierer und höherer Aufschwung: wir finden uns Schöpfungen gegenüber, deren unvergängliche Jugendfrische und Kraftfülle Unsterblichkeit verheißt. Gleichwohl ist auch ihnen der Stempel aufgedrückt, den wir an den Klaviersachen der Meister neben dem Insiegel ihrer genialen Bestimmung gefunden.

Haydns Symphonien zeigen ganz unverhohlen diesen einen Zweck und Inhalt: Vergnüglichkeit, Unterhaltung, Heiterkeit, Freude, stets denselben, wenngleich stets in den mannigfachsten Gestalten. Sie sind Tongebilde für das Orchester, weil sie dessen Mittel fordern, nicht aus der Idee des Orchesters. Sie sind gleichsam notwendige Arrangements der Haydnschen Gedanken, für jenes merkwürdige Instrument bestimmt, das man Orchester nennt, nicht Ausflüsse jener Idee, die in dem Orchester lebt gleich der Seele in einem lebenden Wesen. Daher wird das Orchester zwar bewundernswürdig behandelt, bewundernswürdig, wie in solcher Weise nur Haydn

Digitized by Google

gekonnt, den man eben deshalb auf seinem Gebiete den unerreichten Meister des Orchesters nennen darf. Aber dieses Haydusche Orchester handelt nicht aus sich heraus, es wird nicht Person, wie der griechische Chor, und, bei aller Vielgliedrigkeit, der Händelsche und Bachsche Chor eine einige Person waren; es spricht nicht sich selber in Macht und Fülle des Daseins aus. Die Gedanken sind gleich den Klaviergedanken klein und kurzgefaßt; als Tongedanken, abstrakt genommen, sind sie mannigfaltig, lebhaft, reizend, oft innigst bewegend, sie sind geschickt, gewandt geführt, mit Anmut polyphon gewebt, und dazu sind die Stimmen des Orchesters auf das sinnreichste, oft schalkhafteste, stets anziehend verwandt. Aber sie sind keine Orchestergedanken. So haben denn auch die Sätze dieser Symphonien keinen notwendigen Zusammenhang, und weder sie noch die Symphonien Drang zu irgendeinem Gipfel, zu idealen Zielen; es ist ein Spiel hin und her, stets sinnvoll, stets artig beschäftigend, oft nach lichten Höhen, bisweilen nach den Tiefen der Menschenbrust hinwinkend, aber bald zum heiteren Spiel zurückgewandt. Dem ganz gemäß walten die höheren, helleren und heiteren Lagen des Orchesters, die Saiteninstrumente vor den Bläsern, die Oboen vor den Klarinetten vor; die Flöte geht sehr häufig mit der Violine, die Fagotte verstärken den Baß, — es mögen Rücksichten auf schwächere Besetzung eingewirkt haben.

Weit bedeutsamer steht, dem geistigen Inhalte, nicht der Instrumentation nach, in der Haydn nur von Beethoven zurückgelassen werden sollte, Mozart in der Symphonie da. Dies tut sich vor allem in der Mannigfaltigkeit des Inhalts kund. Fassen wir schnell drei seiner vorragenden Werke zusammen, die G-moll-Symphonie, die in Es-dur, den sogenannten Schwanengesang, und die in C-dur und der sogenannten Fuge: so blicken wir wirklich in drei verschiedene Werke, nicht bloß in drei Ausdrücke für denselben Inhalt. Ein unruhig bewegtes, zartbesaitetes Gemüt ergießt in dieser G-moll-Symphonie fast mädchenhaft aufgeregt seine Schmerzen und Ängstigungen und richtet sich leidenschaftlich hoch auf, mit großem Blick weit ausschauend nach Rettung aus all der Bangnis und Beklemmung. Der Bau ist nicht groß, kleingegliedert wie fast überall die Mozartsche Konstruktion, die Besetzung (nicht Klarinetten, nicht Trompeten und Pauken) entspricht dem, der Satz, z. B. gleich der Anfang, steht oft dem Quartett näher, aber der Lebensodem des Orchesters hebt die Brust, man begreift selbst an diesem kleiner angelegten Werke, wie nahe Beethoven sich diesem

Digitized by Google

jüngsten Vorgänger fühlen mußte. Ähnliches läßt sich von der Es-dur-Symphonie sagen, dieser edlen Ansprache des ewig liebevollen Jünglings (denn der blieb Mozart bis an sein Lebensende), der im weihevollen Andante dieses orchestral erfundenen Werkes die tiefen Adagios Beethovens ankündigt. Der erste Satz der C-Symphonie, klein und klaviermäßig, hat mehr vom Arrangement als vom Orchesteroriginal an sich; dafür rollt der letzte gleich einem mächtig-stolzen Strom seine schäumenden Wellen vorüber, ein Stahlbad für entkräftete Nachkommen und Freude allen gesunden Naturen.

Und dennoch fehlt auch diesen Symphonien die ganze Fülle und Größe der orchestralen Gestaltung, diese mächtigen Gegensätze, in welche Tiefe und Höhe des Orchesters auseinander zu treten haben (das Mozartsche wie das Haydnsche Orchester liegt meist hoch, neben dem Hell fehlt das Helldunkel und die Mystik der Tiefe), diese große Massenbildung, die zur letzten Entscheidung Saiten und Bläser als zwei Chöre oder Heere gegeneinander führt, die Räumlichkeit weiter Gedanken und gebieterobernder Modulation — alles das fehlt.

Als ein anderer trat Beethoven auf.

Ihm, seinem früh störrigen, dann stolzen Gemüte, waren die Einknicke dienerischer Stellung und ihr Einfluß fremd geblieben. Er hatte keine Pflichten und im Grunde keine Neigung, als sich selbst, das heißt seinen Schöpfungen zu leben. Wohl wurde zuweilen sein Herz durch unvergängliche Jugenderinnerungen nach der Heimat gezogen. Aber im gekräftigten Bewußtsein seiner Bestimmung schreibt er (am 16. November 1801) an denselben Jugendfreund, Wegeler: „Für mich giebt es kein grösseres Vergnügen, als meine Kunst zu treiben und zu zeigen .... Meine Jugend, ja ich fühle es, sie fängt erst jetzt an; war ich nicht immer ein sieches Mensch? Meine körperliche Kraft nimmt seit einiger Zeit mehr als jemals zu, und so meine Geisteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziele, was ich fühle, aber nicht beschreiben kann. Nur hierin kann Dein Beethoven leben. Nichts von Ruhe! — ich weiss von keiner andern, als dem Schlaf, und wehe genug thut mir's, daß ich ihm jetzt mehr schenken muss, als sonst .... O es ist so schön, das Leben tausendmal leben! — Für ein stilles Leben, nein, ich fühl's, ich bin nicht mehr dafür gemacht!“

Mit solchem Bewußtsein war er in sein tausendfach Leben getreten.

Digitized by Google

Von Rücksichtnahme auf das Gefallen oder Vermögen des Publikums, überhaupt von Rücksichten, die der ihm gesetzten Aufgabe fremd, konnte bei ihm keine Rede sein. Aus späterer Zeit finden sich in den Konversationsheften von 1820 — wir werden später auf diese Hefte und ihren Zweck zurückkommen — bedeutsame Worte, die den Hochsinn und das Selbstgefühl des Künstlers im Verein mit vollkommen objektiver Anschauung der Verhältnisse bezeugen und gewiß nicht aus jenem Jahre stammen, sondern längst aufgewachsene Überzeugungen aussprechen. „Die Welt" — sagt Beethoven herrlich — „ist ein König, und sie will geschmeichelt sein, soll sie sich günstig zeigen. Doch wahre Kunst ist eigensinnig, lässt sich nicht in schmeichelnde Formen zwängen."

Aus noch späteren Konversationsheften (Winter von 1822 zu 1823) ist in bezug auf die zweite und dritte Ouvertüre zu Leonore ein gleichlautend Wort bewahrt worden, das ihm erweislich vor- und nachher Losungswort gewesen. Ein Freund spricht aus: „Der Künstler soll frei schaffen, nur dem Geiste seiner Zeit nachgeben und Herrscher über die Materie sein, nur unter solchen Bedingungen werden wahre Kunstwerke ans Licht treten;" — in der Tat, Beethoven gegenüber ein doppelt seltsam Wort. Beethoven, die ersten Worte zunächst im Sinne haltend, antwortet: „Einverstanden! — aber dem Geist seiner Zeit nicht nachgeben! sonst ist es mit aller Originalität aus . . . . Hätte ich sie (die beiden Ouvertüren) im Geiste der damaligen Zeit geschrieben, so hätte man sie gewiß sogleich verstanden, wie z. B. den Sturm von Kotzeluch. Aber ich kann meine Werke nicht nach der Mode meisseln und zuschneiden, wie sie's haben wollen; das Neue und Originelle gebiert sich selbst, ohne dass man daran denkt." Hier vernimmt man den durchaus seiner Aufgabe getreuen Künstler, dem es nur um diese zu tun ist, aber nicht um das Begehr der Welt, noch um das für so viele verführerische Interesse, neu oder originell zu erscheinen.

Hiermit hing Beethovens Unabhängigkeit gegenüber der Kritik (wie sie meist geübt ward) zusammen; — und wohl ihm, daß es so war, denn welchen Wust von Mißurteilen hatte er bis an sein Ende neben sich abfließen zu lassen! Aber selbst das Lob reichte nicht an sein Hochgefühl hinan, wenn es nicht aus berufenem oder befreundetem Munde kam. „Nur das Lob eines Selbstbelobten kann freu'n!" lesen wir von seiner Hand in einem Konversationshefte des

Digitized by Google

Winters 1825; „selbstbelobt“ aber konnte ihm nur der Berufene und Geweihte heißen, nicht etwa der von der Menge Gepriesene; — in diesem Sinne gefaßt möge Beethovens Wort alle Jünger der Kunst begleiten.

Daß aber unsere Auslegung des Wortes die richtige ist, beweist eine andere Mitteilung von Beethovens Hand in einem andern Hefte desselben Jahres, eine Mitteilung, die zugleich den strengen Zorn des Künstlers in Angelegenheiten der Kunst und eines ihrer Meister zeigt. Irgendein Kritiker scheint kleine Tücken gegen Beethoven geübt und zugleich (wie Schindler berichtet) den großen Händel gegen Rossini, damals den Abgott der Wiener, herabgesetzt zu haben. Beethoven schreibt in seiner abgebrochenen Weise: „obschon nur Mückenstiche, erkenne ich doch denjenigen an seinen Mucken gegen mich, freilich, er hat einen Fels an mir gefunden, in gewisser Hinsicht er ihm hierin allezeit nur . . . (?) schlechte Brust — Hendel Briareus von . . . (?) und dieser Wicht von Rossini von keinem wahren Meister der Kunst geachtet.“ Und nochmals: „an den Mückenstichen erkenne ich die Mucken desjenigen, welcher dies geschrieb. — Der Himmel bewahre, dass es heissen soll, dass ich auch ein journal halte, wo den Manen eines solchen Ehrwürdigen mitgespielt wird, welche immer eine . . . (schroffe?) Brust in . . . (?) Seine gaukeleien gefunden und finden wird. Der Hr. R. der formlos ist weil er keine erschaffen kann, der fehlt, nicht, weil er will, sondern weil er nicht anders kann wie ein Stümper.“*)

Ebensowenig war von dem streng gewissenhaften Künstler angesichts seiner Aufgabe, die ihm als heiliger Beruf galt, Nachgiebigkeit gegen die Stufe technischer Fertigkeit zu erwarten, auf der es sich die Zeitgenossen eben bequem gemacht hatten. Von Anfang an bis zu dieser Stunde haben die Klaviermeister diese Rücksichtslosigkeit und seine Werke als „unspielbar“ und „unklaviermäßig“ gescholten, weil sie allerdings Aufgaben stellten (und zwar jedes besondere), zu denen kein Etüdenheft hinanreicht. Wenn im Anfang der Laufbahn doch bisweilen die Frage aufgeworfen ward, ob dies oder jenes ausführbar sei, so war es Fürst Lichnowsky — dessen sei stets in Ehren gedacht! der wackere Schüler Mozarts, der zuerst dafür sprach und sich als geschickter Spieler bestrebte, den tatsächlichen Beweis zu führen. Wie selbständig Beethoven gewesen, der treue Beistand muß ihm wohlgetan und ihn bestärkt haben.

*) Buchstäblich kopiert, soweit es lesbar war.

Digitized by Google

Ein solcher trat Beethoven an seine Werke. Die Jugend- und sonstige kleine Sachen beiseite gestellt, ist keins aufzufinden, das er nicht, soweit sein jedesmaliger Standpunkt gewährte, mit ernstlicher Hinwendung begonnen und mit gleicher Sorgfalt vollendet hätte, wenngleich ihm so wenig als sonst jemand alles hat gelingen sollen. Jedem ist in seinem Wesen selber eine Schranke gesetzt.

Das erste Werk auf der Künstlerbahn, die er leben sollte, sind jene bereits erwähnten

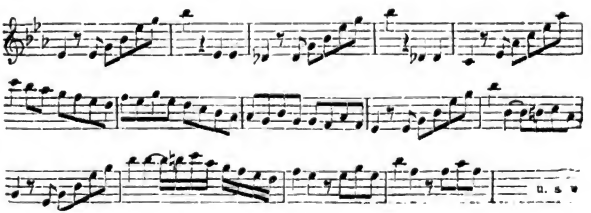
Drei Trios für Piano, Violine und Violoncell in Es-dur, G-dur, C-moll, als Opus 1 bezeichnet. Buchhändlerisch angezeigt wurden sie am 21. Oktober 1795. Thayer (Leben Beethovens I, 239 f.) behauptet, dieselben seien von Beethoven fertig aus Bonn mitgebracht, Nottebohm dagegen weist fast überzeugend nach (Musikal. Wochenblatt, 1875, Nr. 14), daß die Trios in G-dur und C-moll Ende 1794 noch nicht zum Abschluß gebracht sein konnten. Es finden sich nämlich auf einem Blatte Skizzen zu diesen Trios mit Fugen vereinigt, die der letzten Zeit des Unterrichts bei Albrechtsberger (Frühling 1795) entstammen. Über die Entstehungszeit des Es-dur-Trios ist nichts bekannt, es ist wohl älter als die beiden Gefährten.

Angeregt sind diese Trios durch die Trios Haydns und Mozarts, in denen sich dem Klavier Violine und Violoncell zugesellt. Der Verein von zwei oder mehr Soloinstrumenten mit dem Klavier hat von jeher auf die Musiker, besonders auf die deutschen, einen besonderen Reiz geübt. Das Klavier bietet einen festen, schon in sich selber vielkräftigen Körper als Anhalt des Ganzen; der Zutritt der andern Instrumente, beim Quatuor auch der Bratsche, gewährt reichere und freiere Entwickelung der verschiedenen Stimmen, die sich, in den Händen der drei oder vier Ausführenden, leichter und selbständiger ergehen, durch die verschiedene Weise der Instrumente klarer unterscheiden. Es ist hiermit eine Gestaltung gewonnen, die zwischen dem Klavier- und Orchestersatze gleichsam die Mitte hält, über das Vermögen des Klaviers — wenigstens äußerlich genommen! — hinausreicht und sich an der Verbindung und dem Einverständnis weniger Ausübender genügen läßt. Nur ein bedenklicher Umstand liegt in solchem Verband, und gerade er scheint nicht immer klar genug in das Bewußtsein getreten zu sein: das ist die innerliche Unvereinbarkeit des Klaviers als selbständigen, gleichberechtigen Organs mit anderen Instrumenten. Die Saiten-

Digitized by Google

instrumente, die Bläser untereinander stehen gleichartig oder in den nächsten Verwandtschaften und Beziehungen, jeder Chor als einiger Organismus, zueinander; auch Saiten und Bläser sind an Schallfülle und Haltbarkeit des einzelnen Tons, im Vermögen, die Töne schwellen und schwinden zu lassen und zu melodischer Einheit zusammenzuschmelzen, gleichartig genug ausgestattet. Das Klavier, jedem der Saiten- und Blasinstrumente überlegen durch Umfang und die Fähigkeit, Mehrstimmigkeit fast unbeschränkt darzustellen, entbehrt des Vermögens, einen Ton auszuhalten, anschwellen und nach eigenem Maße des Spielenden abnehmen zu lassen, gleich den Saiteninstrumenten einen Ton in den andern durch Erhöhung und Vertiefung hinüberzubringen, die Töne zu einer Melodie wahrhaft zusammenzubinden. Nur wenn man es ausschließlich als Begleitung verwenden wollte, würde dieser Mangel, damit aber auch der größte Reiz der Komposition beseitigt sein.

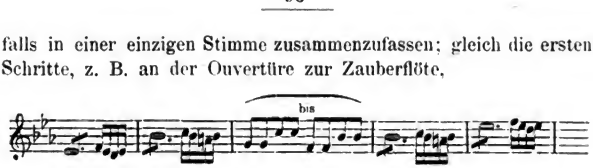
Dieser Reiz beruht eben auf dem leichten Spiel verschiedenartiger Kräfte mit- und gegeneinander, anmutig und frei zu einem Ganzen vereint. Der mannigfaltig geflochtene, wechselvolle Sonateninhalt ist der Faden, den diese verschiedenen musikalischen Personen, die man Violine usw. nennt, wechselnd einander abnehmen, oder vereint weiterspinnen, indem jede nach freiem Belieben und gegenseitigem Gewährenlassen aus der Folge der Sätze sich aneignet, was sie eben anmutet. Daher kann man den Inhalt solcher Tonwerke allenfalls in einer einzigen Stimme zusammenfassen, z. B. den des ersten Trios von Beethoven so, —



und wird natürlich sehr viel einbüßen, aber doch einen zusammenhängenden Umriß des gesamten Inhalts gewinnen. Wie bedeutsam diese Verteilung des Inhalts unter die Stimmen sich von eigentlicher Polyphonie unterscheidet, kann man sich gleich an der Unmöglichkeit anschaulich machen, wahrhaft polyphone Sätze gleich-

Digitized by Google

falls in einer einzigen Stimme zusammenzufassen; gleich die ersten Schritte, z. B. an der Ouvertüre zur Zauberflöte,



beweisen es. Es ist — könnte man sagen, wenn es gestattet ist, Dichterisches mit alltäglicher Lebensbewegung zusammenzuhalten — ein Unterschied, wie zwischen dem stets anregenden, nirgends haftenden Ergehen und Geplauder oder den dichterischen Spielen geistvoller Persönlichkeiten und der gründlichen Erörterung streitender und zuletzt doch einiger Parteien. Aber jenes Ergehen ist der gehaltvolle Verkehr bedeutender, ist, wenn auch nur Hinundwiderreden, anmutige, sinnige Causerie angeregter und vielfach erhobener, einander steigernder Persönlichkeiten; und es kann zu den tiefen Erörterungen der Polyphonie hinüberführen: wer vermag der geistigen Bewegung Grenzen zu ziehen? In solchem Sinne treten die vorbeethovenschen Werke dieser Gattung auf; ihnen schließt er sich eine Zeitlang an, bis er auch hier auf höhere Bahnen geführt werden sollte.

Die Trios Op. 1 gehören dem älteren Standpunkt an; Beethoven tritt mit ihnen neben Haydn und Mozart. Aber schon drängt ihn sein energisch strebender Sinn vorwärts; er kann nicht tändeln wie Haydn, wenigstens nicht lange mit Befriedigung; so genügt ihm auch nicht jenes geniale Dahinschweben, das in Mozarts vielbewegtem und vielbeschäftigtem Leben gleichsam Vorbild und Vorzeichen seines frühen Entschwebens aus unserer Mitte war. Beethoven, der seine wahre Laufbahn mit fünfundzwanzig Jahren als Mann antrat und die frühere Zeit ungestört zur Rüstung und Sammlung verwandt hatte, konnte sich im Festhalten und Ausprägen dessen, was sein Geist einmal ergriffen, nicht leicht genugtun. Daher werden seine Gedanken motivfester und seine Sätze, besonders die Hauptsätze, voller und weiter, er hat eben mehr zu sagen: nicht eine Vielheit von Gedanken, sondern ein Mehreres von dem Einen, das ihn erfüllt. Daher greifen seine Modulationen weiter aus, er braucht mehr Raum; daher endlich stellt sich die Zahl seiner Sätze regelmäßig auf vier (Allegro, Adagio, Menuett oder Scherzo, Finale), während die Vorgänger oft an dreien genug haben.

Schon das erste Trio (Es-dur), von dem oben der Anfang skizziert ist, baut sich aus festen ausgetragenen Sätzen sicher und

Digitized by Google

behaglich auf. Es ist ein mutig Ergehen im ersten Satze, aufgeweckt und rüstig spielen die Stimmen miteinander, keine tiefere Erregung oder Ergriffenheit mischt sich verdunkelnd in das heitere Leben, das im zweiten Teil in freier weiter Modulation weithin (C-moll, As-dur, B-moll, Ges-dur, Des-dur, F-moll, B-dur) hinauslebt, nirgends hingerissen oder in das Ungewisse hinausschweifend. Nach dem edelsinnigen Adagio cantabile folgt ein Scherzo, das erste in der Musikliteratur*) — und dann das Finale, in dessen Motiv

die schalkhafteste der Grazien sich wiegt und mit Kinderlächeln uns jede Falte von der Stirn hinwegscherzt. Man fühlt sich leichtblütig, blickt frei hinaus gleich dem frischen Jüngling, der munter und unbekümmert in die Welt hinauszieht durch morgendlich erquickte Fluren, von zwitschernden Vögeln umflattert.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei dem Scherzo. Haydn (und nach seinem Beispiel Mozart) hatte dem Quartett und der Symphonie die Menuett eingefügt. Beethoven hatte diese Vierzahl von Sätzen nicht nur häufiger angewendet, er hat auch an der Stelle der Menuett (oder sogar im Verein mit ihr, wenngleich natürlich nicht in unmittelbarer Aufeinanderfolge) ein neues Gebilde mit großem Nachdruck und bleibend eingeführt, das Scherzo, das unter diesem Namen nur in vereinzelten Ausnahmen (S. 64) bei J. Haydn aufgetreten war. Welche Bedeutung hat die Drei- und Vierzahl der Sätze?

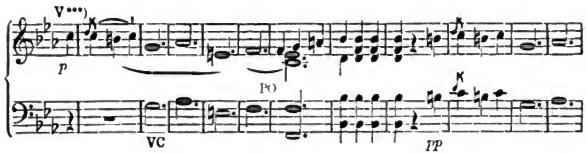
Ursprünglich liegt nur die Absicht der Mannigfaltigkeit zum Grunde. Sobald man nicht bei einem einzigen Satze stehen bleiben will, liegt dieser ganz äußerlichen Absicht gemäß die Gegenstellung eines bewegteren und langsameren Satzes nahe; dies sehen wir in der Verbindung eines lebhaften Satzes mit einer langsamer bewegten Einleitung verwirklicht. Soll mit dem lebhaften Satze begonnen werden, so folgt derselben Absicht gemäß der langsame nach. Da man aber nicht mit verminderter Lebhaftigkeit schließen mag, so wird entweder der erste Satz wiederholt, oder ein neuer lebhafter als Finale gebracht; das erstere ist die altitalische Arienform, die man sich unter andern aus Grauns Tod Jesu veran-

*) Abgesehen von den früher erwähnten Erstlingen.

Digitized by Google

schaulichen kann, das andere ist die Form der altitalischen Symphonie,*) die anfangs (von Scarlatti her) den Opern zur Eröffnung diente, dann (unter Sammartinis Händen) als selbständiges Werk hervortrat. Daß Haydn noch den vierten Satz, die Menuett, beifügte, hatte keinen tieferen Zweck, als mannigfaltigere Unterhaltung, gleichsam Erholung von dem Ernst und der tieferen Wirkung des Adagio. Beiläufig war Haydn Meister im Menuettsatz, oder vielmehr Schöpfer desselben, wie er von ihm bis Beethoven verstanden wurde. Nicht einmal neu kann man diese Erweiterung nennen, da schon früher die Suiten, z. B. eines Bach und Händel, später die Kollationen und Serenaten, deren noch Mozart geschrieben, 8, 11 und mehr verschiedene Sätze zu einem Ganzen aneinandergereiht haben.

Beethoven schaute schon früh nach andern Zielen aus, indem er anfangs bisweilen, später vorherrschend das Scherzo an die Stelle der Menuett**) setzte; der Satz sollte also Bedeutung, und zwar wechselnde, erhalten. Schon das erste Scherzo (das des ersten Trios) tritt launig bis zur Eigenwilligkeit aus der Hand seines Bildners; ihm ist die Tonart Es-dur bestimmt, und so,



vielleicht in C, dann nach F, nach B usw., erst Takt 14 nach Es gewendet, hebt es an. Mag es einstweilen als bloße Laune, Fremdheit gelten; später wird sich uns mehr verraten.

Das zweite Trio, G-dur, steht auf gleicher Linie, vielleicht als der schwächere Bruder des ersten.

Im dritten Trio dagegen, C-moll (es ist das von Haydn unratsam befundene) richtet sich ein ernster Geist in schmerzlicher Erregung auf, arbeitet sich besonders im Hauptsatze sehr stetig

*) Beide Formen sind in „Gluck und die Oper" gezeichnet.

**) Beethoven schwankt anfangs in der Bezeichnung; die von Nottebohm (cf. S. 94) mitgeteilte Skizze des dritten Satzes im G dur-Trio ist überschrieben: Menuetto. Die älteste Originalausgabe hat in 2 Stimmen des dritten Satzes die Überschrift: Scherzo, über einer steht der Name: Menuetto.

***) V heißt Violine, VC Violoncello, PO Pianoforte.

Digitized by Google

und beharrlich hervor, bedingt entschiedenere, kühnere Modulation. Im Andante greift Beethoven zum erstenmal in seinen größeren Werken, übrigens nach dem Vorgange Mozarts und Haydns, zu der ihn von Jugend auf anheimelnden Variationenform. Weder im ersten Satze noch in diesem ist der ernste Drang des Anfangs durchweg festgehalten; Jugend kann nicht lange leiden und ringen. Die dralle Menuett in ihrer verschlossenen Sinnesweise mahnt noch daran, während das Trio sich sorglos darüber wegsetzt. Auch das Finale sucht die erste Stimmung zurückzurufen; der Schluß, C-dur pianissimo, hat etwas von „Wolkendunst und Nebelflor".

Merkenswert kehrt in diesem Finale die Haydnsche, von Mozart bereits verlassene Weise der Sonatenform wieder, die nach der Wegwendung von Hauptsatz und Hauptton in die Tonart des Seitensatzes hier erst nochmals den Hauptsatz bringt oder anregt und dann erst zum Seitensatz übergeht. Der Hauptgedanke kam dadurch zu festerer Einprägung, aber der Gegensatz verlor an Schärfe, weil die Tonart des Seitensatzes schon vor dessen Eintritt verwendet war.

An das C-moll-Trio ist Beethoven mit voller Hingebung herangetreten, die andern Trios verdanken ihr Dasein mehr äußerlichem Beschluß als innerer Erweckung.

Gesellen wir diesen Werken zwei andere:

Trio für Pianoforte, Klarinette (oder Violine) und Violoncello, B-dur Op. 11, (C. V. 66)

und

Quintett für Pianoforte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott Es-dur Op. 16, (C. V. 61)

wegen des verwandten Standpunktes bei.

Das **Trio,** aus dem Jahr 1798, deutet auf einen Fortschritt, die Partien des ersten Satzes greifen schärfer ineinander, das Ganze, munter, kräftig, scheint energischer geführt, das Adagio läßt vielleicht die innere Einheit mit dem ersten Satz lebhafter empfinden. Der Standpunkt im Ganzen und besonders im Finale (Allegretto mit Variationen über ein schon vorhandenes Thema aus Weigls Corsar*) ist, wie gesagt, der der Trios Op. 1.

Das **Quintett,** aufgeführt 6. April 1797, erhält durch die Wahl der Blasinstrumente tiefere Färbung; es zeigt sich darin vor allem,

*) Erste Aufführung der Oper am 15. Oktbr. 1797. Am 3. Oktbr. 1798 wird das Trio in der Wiener Zeitung als „ganz neu" angezeigt.

Digitized by Google

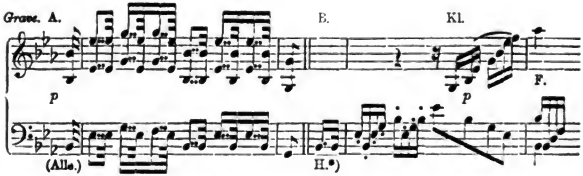
mit welcher Bestimmtheit der Meister die Natur der Instrumente auffaßte, in denen sein Geist zur Erscheinung kommen sollte. Man hat dieses Werk an andern für andere Instrumente gemessen und es geringer befinden wollen. Solches Messen ist ein mißlich Unternehmen, doppelt unausführbar, wenn Verschiedenartiges gegeneinander abgewogen werden soll. Nicht das ist die Frage: ob irgendein Werk reichern oder tiefern Inhalt habe, als das Quintett mit Bläsern, sondern: ob dieses Werk seiner Bestimmung gemäß sei; und da kann die Antwort nicht zweifelhaft bleiben.

Die Bläser mit ihrer Klangfülle, mit dem Schwellen und Verhauchen ihrer Töne, Klarinette und Horn — Naturhorn! von den eunuchischen Ventilinstrumenten war noch keine Rede —, mit ihrer Neigung zu akkordischer Bewegung, an der die andern Instrumente so gern oder doch ohne Schwierigkeit teilnehmen; das bestimmt sogleich den Charakter des Ganzen; denn dies hatte Beethoven früh mit Haydn gemein, daß nicht er spricht, wie er will, sondern daß sein Geist in das Instrument hineingeht und, in ihm verkörpert, als ein neues Wesen sich austönt. Es ist das einer von den künstlerischen Grundsätzen, die leichter erkannt als ausgeübt werden. In der Poesie ist es Shakespeare allein, dem die Ausübung auf das Höchste gelungen; Goethe hat im Streben nach diesem Aufgehen in seine Personen jenes sonnenhelle Auge gewonnen, in dem, als in einem Weltspiegel, das Dasein um ihn her „doppelleuchtend" wiederkehrt, aber er hat dabei den Enthusiasmus für die weltbewegenden Ideen, die Leidenschaft und Parteinahme für jene Konflikte, die das Weltleben ausmachen, eingebüßt; Schiller ist davon durchglüht und eben dadurch der ewige Liebling deutscher Jugend geworden, aber er ist ewig er selber geblieben. In der Musik stehen die beiden, Haydn und Beethoven, unerreicht in dieser Eigenschaft da; Haydn tritt mitten in den Chor seiner Instrumente und läßt sie, der göttliche Musikant, der freundliche Wohltäter der im Staube ihres Daseins lechzenden Menschen, musizieren, wie ihrer jedem gegeben: Beethoven ruft sie auf zu Heldenzügen in das Reich der Idee, dem Ziele zu, „was er fühlt, aber (S. 92) nicht beschreiben kann". Dazu probt er im Quintett gleichsam die Kräfte, und dies ist das tiefere Interesse, das uns daran bleibt, wenn sein anmutig Spiel vorübergeweht ist, um andern und tiefern Vorstellungen Raum zu geben.

Jene Natur der Bläser aber ist überall maßgebend in diesem

Digitized by Google

Probestück,*) vom ersten Auftritt der Einleitung (A) und der ersten Auseinandersetzung der handelnden Personen (B) an



durch alle drei Sätze der Komposition; denn es sind nur drei nötig befunden worden; in einer Menuett hätten sich die schlagfertigen Saiten vermissen lassen, zum Scherzo wären sie, oder das Orchester oder das Klavier allein besser aufgelegt gewesen. Das Klavier, das alles am besten denken, wenn auch nicht blühend in Fleisch und Blut verwandeln kann, nimmt an allem teil und ergänzt mit seinen leicht gehandhabten Tonmassen und seiner Beweglichkeit, was den vier Bläsern eben in dieser Eigenschaft nicht gegeben ist; daher finden wir es durchweg in wohlgefälliger Spielfülle ergossen; es macht sich überallhin geltend, während es im einzelnen von jedem der Bläser überboten wird, und ist daher die herrschende Persönlichkeit.

Beethoven selbst hat es natürlich nicht anders empfunden. „Er spielte (erzählt Ries als Augenzeuge) sein Klavierquintett mit Blasinstrumenten beim Fürsten Lobkowitz; der berühmte Hoboist Ram von München begleitete. Im letzten Allegro ist einige Mal ein Halt, ehe das Thema wieder anfängt; bei einem derselben fing Beethoven auf einmal an zu fantasiren, nahm das Rondo als Thema und unterhielt sich und die andern eine geraume Zeit, was jedoch bei den Begleitenden nicht der Fall war. Diese waren ungehalten und Herr Ram sogar sehr aufgebracht. Wirklich sah es possierlich aus, wenn diese Herren, die jeden Augenblick erwarteten, dass wieder angefangen werde, die Instrumente unaufhörlich an den

*) Daß B. später aus irgendeinem äußeren Grunde — z. B. in Rücksicht auf leichtere Verbreitung oder Ausführbarkeit der Komposition, da sich leichter tüchtige Streicher als Bläser zusammenfinden — das Quintett für 4 Bläser und Klavier in ein Quartett für 3 Saiteninstrumente und Klavier umgearbeitet hat, beweist nichts gegen die Tatsache, daß für dieses Werk seiner ursprünglichen Erfindung nach gerade die Bläser die geeignetsten Genossen des Klaviers waren.

Digitized by Google

Mund setzten und dann ganz ruhig wieder abnahmen. Endlich war Beethoven befriedigt und fiel wieder ins Rondo ein. Die ganze Gesellschaft war entzückt."

In der Natur des Klaviers, im Übergewicht der Menge seiner Mittel ist es übrigens begründet, daß es im Verband mit andern Instrumenten stets am meisten beschäftigt wird, den andern mit dem aushilft, was ihnen versagt ist, sie auf seiner Fülle trägt, ihren Gesang schonend und hebend begleitet, dann aber auch mit ihnen wetteifert, mit seiner Spielfülle, mit seinen verstärkten Melodien gegen sie ringt, gleichsam der allseitige Geist gegen die Spezialitäten. Dem sinnigen Tonkünstler und Hörer hat es aber noch eine höhere Bedeutung vor den andern einzelnen Instrumenten voraus. Diese geben, was sie können, vollständig her und sind eben in ihrer Einseitigkeit vollkommen abgeschlossene fertige Wesen, deren Ansprache wir aufnehmen, ohne noch etwas zu begehren. Das Klavier dagegen kann, was es eigentlich will, und nach dem allgemeinen Musiksinn sollte, nie vollständig austönen: seinen Tönen fehlt Dauer und quellendes Leben, seinen Melodien Zusammenhalt und Schmelz. Hiermit aber weckt es die Phantasie, regt zur geistigen Erfüllung und Ergänzung an und weist in das Reich des Ideals. Das Klavier, das nichts als das materiell Hörbare gibt, oder der Hörer, der darüber nicht hinauskommt, sie sind beide von diesem eigentlichen Leben in der Kunst so weit entfernt, wie Prosa von Poesie.

Deshalb ist das Klavier auch das ideale Instrument. Es ist das Instrument Beethovens, mehr wie irgendeines andern Künstlers. Ihm, und zwar ihm allein, frei von dem Zutritt anderer Organe, hat er in Überfülle seine geheimsten Gedanken anvertraut. Daher tritt er nicht ohne seine Hilfe die Laufbahn an und führt der erste Schritt vorwärts ihn sogleich dahin, es allein zu berufen. Es ist alles, auch das an sich minder Wichtige, vorbedeutend für seine Bahn und ihr Ziel; und es scheint der Anteil an seinem sonst so einfachen Lebenslaufe eben hierin die tiefere Befriedigung suchen zu müssen, daß folgerichtigster Fortschritt, innerlich unbedingte Notwendigkeit sich dem eindringenden Blicke klar darlegen.

Auch das ist daher zu bemerken, daß diese Trios und Quintuors, die genannten und was sich ihnen anschließt, den Künstler zum Obligatschreiben, zu dem Verband frei und selbständig geführter Stimmen hingeleitet haben — oder vielmehr: daß seine Geistesrichtung ihn mit Notwendigkeit zu dieser Gestaltung hin-

Digitized by Google

gewiesen hat (daß er nach seinem humoristischen, aber ganz treffenden Ausdrucke mit einem obligaten Akkompagnement geboren war), weil er überall, das heißt: in jeder Stimme, Ströme des Lebens entdeckte, die er frei und fröhlich miteinander gewähren ließ. Es bestätigt sich hier das S. 76 Ausgesprochene: nicht Albrechtsbergers trockener Kontrapunkt — wohlverstanden: Albrechtsberger mit seiner alten Lehrweise war trocken, nicht der Kontrapunkt — sondern Haydns und Mozarts jugendlich blühende Vorbilder haben Beethoven den ersten bestärkenden Fingerzeig gegeben auf die Bahn, zu der er schon in Bonn hingewiesen und durch seine Natur bestimmt war. Wie diese Spiele der Stimmen ihn vorbereiteten zu der wahren Dramatik der Polyphonie, welchen Mächten er da zugelenkt wurde, wird sich später Schritt für Schritt erhellen.

Jener erste Schritt vorwärts auf der Bahn führte zunächst von den Trios Op. 1 zu den

Drei Sonaten für Piano, Op. 2, F-moll, A-dur, C-dur (komp. 1795, 1796 erschienen), (C. V. 40)

die Haydn gewidmet wurden. Er stellte sich mit denselben neben seine großen Vorgänger, an deren Mark er sich genährt hatte; daß er damit nicht Gleiches, etwas besser oder schlechter, sondern Tieferes begann, sollte später erst ganz klar werden, deutete sich aber schon im Beginn, in jenen kleinen, jetzt aller Welt bekannten Sonaten an. Es soll nicht mehr davon die Rede sein, daß das Instrument zu voller Geltung, zu saftigem Leben kam, ohne hemmende Rücksicht. Ein tieferer Sinn trat in diesen Werken, gleich in der ersten Sonate, in das Leben; er wird keineswegs bloß empfunden, sondern kann zu hellem Bewußtsein gebracht werden.

In dieser ersten Sonate, F-moll, lebt und webt ein ganz bestimmter Zustand menschlichen Daseins, ein fast mädchenhaft zarter, verschüchterter, aber in seinem Grunde edler Sinn; der spricht sich gleich im ersten Satze, gleich im Thema aus. Die Melodie hebt sich von der unbestimmten*) Quinte leisen, gemessenen

*) Die Quinte ist in der Entwickelung des Tonsystems der erste neue Ton, nachdem die ersten Tonverhältnisse 1 : 2 : 4 : 8 . . . . nichts als den Urton mit seinen Verjüngungen (Oktaven) gegeben haben : C : c : c : c . . . . Wohin dieser Neuton führen, ob er weiter führen wird, steht vorerst dahin, er ist das Neue, Fremde, Unbestimmte. In der Harmonie tritt er ebenso unbestimmt zum Grundton, beide setzen noch nicht einmal fest, ob die Harmonie dem Dur- oder Mollgeschlecht angehören werde; in c—g ist weder Dur noch Moll ausgesprochen.

Digitized by Google

Schrittes durch den Mollakkord bis zur bestimmenden Terz und zittert zurück auf den Grundton; aber diese Terz ist die kleine, die den getrübten Mollakkord zeichnet. Zum zweitenmal hebt sich die Melodie von der Quinte zur verlangenden Septime, dem Ausdrucke weicher Sehnsucht im Dominantakkorde, wendet sich wie ratlos her und hin und sinkt von noch höherer Stufe, auf der sie geweilt, zu unbefriedigendem Halbschlusse zurück, hiermit den Vordersatz einer Periode zeichnend, deren Nachsatz Abschluß und Befriedigung erwarten läßt. Dieser tritt als Seitensatz auf und

Allegro.

bringt das erste Motiv (A) im Baß (in einer andern Stimme also und in einer tiefern und ernstern) und in einer andern Tonart, im

---

Erst die Terz bringt hier Entscheidung, durch sie wird die stimmungsleere Quinte, c–g z. B., entweder Durakkord (c–e–g) oder Mollakkord (c–es–g) und damit erst der Unterschied der Geschlechter begründet; sie ist das bestimmende Intervall, hat den Charakter der Bestimmtheit. Der Durakkord aber stellt sich aus den nächstzusammengehörigen Tonverhältnissen 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 (oder kürzer gefaßt 4 : 5 : 6) zusammen, es ist der von der Natur gegebene Urakkord.

Tritt zu diesen Verhältnissen das nächstfolgende der arithmetischen Progression, 6 : 7, so erscheint die Septime, zu c–e–g das b, und bildet den Dominantakkord. Welche Bedeutung dieser Akkord hat, wie er die harmonische Verdichtung der in Bewegung gesetzten Tonleiter (in ihrer Spannung von Tonika zu Tonika, c : c ist sie gehalten oder gefesselt) ist, —

g a h c d e f
g h d f

und warum er in künstlerischer Anwendung in sich keine Befriedigung hat, sondern das Verlangen, nach einem andern Akkorde (sich zu bewegen sich aufzulösen), mag in der Kompositionslehre gelesen werden. Was das unbefangene Gefühl errät und das irregewordene bezweifelt, kann dem Nachdenken gründlicher und vollständiger nachgewiesen werden, als man im allgemeinen anzunehmen beliebt.

Bei Gelegenheit dieser allerdings noch nicht ausreichenden Erörterung bittet der Verfasser ein für allemal, vorauszusetzen: daß seine Äußerungen, wenngleich der Nachweis meist unvollständig oder gar nicht gegeben werden kann, nichts weniger als willkürliche Phantasiebilder sein wollen, sondern, nach hingebender und lebenslänglich geübter Auffassung des Gegenstandes durch das Gefühl, die Prüfung des erkennenden höhern Bewußtseins durchgangen sind. Dies war wenigstens — wie oft er auch geirrt haben mag — sein gewissenhaftes Streben.

Digitized by Google

kälteren C-moll, wieder. Aber auch der Zweifel kehrt wieder, nichts setzt sich fest, mit dem unvollendeten Seitensatze selbst wendet sich der Gesang, schüchterner, beredsamer Bitte voll, nach As-dur, auf dessen Dominantakkord (er ist vielmehr zum schmerzlicher verlangenden kleinen Nonenakkord geworden, es g—b—des zu es—g—b—des . . . . und . . . . fes) zum Gange.

Was ist der Seitensatz? — Formell haben wir an ihm nichts als einen andern Satz erlangt, der dem Hauptsatze zur Abwechselung nachfolgt. Hier zeigt sich zum erstenmal eine tiefere Bedeutung. Der Seitensatz tritt in voller Einheit mit dem Hauptsatz, und dennoch, wie oben bei B sein Motiv zeigt, im Gegensatz zu ihm auf, er ist für das Gefühl und für künstlerische Erkenntnis, was für die Reflexion die andere Seite des Gegenstandes oder Zustandes, der durchlebt oder betrachtet wird. Hier ist kein Spiel mit Tongebilden oder Empfindnissen, sondern ein einig Erlebnis, und in dieser Einigkeit, in diesem Beharren und Durchdringen ein tiefer durchdrungenes. Dreimal tritt dieser Gedanke B heran, ehe das grundgesunde, wenngleich zartbesaitete Gemüt sich zu schüchternem, dann weiterdringendem Vorschritte hat kräftigen können, hoch emporstrebend, mit Anmut — nicht bedenkenfrei, nicht ohne Rückgedanken — sich gleichsam beugend und freier, fast freudig noch einmal unterwerfend. „Muß es sein, nun, geschehʼ es!“ scheint dann der Schlußsatz zu sagen.

Der zweite Teil kehrt zum ersten Gedanken (oben A) zurück, der in D-dur (A-dur) gesänftigt, hoffender emporstrebt; aber nicht er, sondern jener niedergewandte zweite Satz (der Seitensatz B) dringt vor, gräbt sich im dumpfen B-moll (Unterdominante, gesunkene Stimmung) im frostigen C-moll ein, wird noch ernster vom Basse durchdacht. In schwankender Synkopenbewegung führt diese Stimme auf den Orgelpunkt und zum dritten Teile, der mit verstärktem Schlußsatze ganz bestimmt schließt, aber nicht getröstet, nicht erhoben entläßt.

Das Adagio ist ein kindlich Gebet. Es tröstet, wenn es auch nicht Erhörung findet, sondern (im Seitensatze) die frühere Bangigkeit nicht mehr fern halten kann; es bricht ab, leise, nicht erhoben. Nach ihm folgt Menuett und Trio.

Was bedeutet die Menuett, oder was unter diesem Namen oder statt ihrer auftritt, in der Sonate? — Wir haben schon S. 98 dieselbe Frage in anderer Form angeregt. Dort konnten wir uns dabei beruhigen, in ihr einen Zuwachs zusammengesetzter Kom-

Digitized by Google

positionen an Mannigfaltigkeit zu sehen und jenes erste Scherzo nach seinem Inhalte zu bezeichnen. Hier langt diese Betrachtung nicht aus. Die Sonate ist nach ihren äußerlichen Verhältnissen nicht groß, auch ihr Inhalt, soweit wir bis jetzt sehen, ist eher klein und fein zu nennen, und bedarf in seiner Einfachheit und Einigkeit keineswegs mannigfacherer Gliederung. Auch ist die vorstehende Menuett gar keine Menuett. Es ist an der Zeit, tiefer in die Sache zu dringen, wenn auch nicht, sie zu erschöpfen.

Der erste Satz einer Komposition ist ein Lebensakt im Komponisten. Was diesen erfüllt und getrieben, das hat er nun aus seiner Kraftfülle hingestellt; es ist aus ihm geboren, steht ihm als sein Eigen und doch als ein noch nie Dagewesenes gegenüber, er fühlt selber sich in Zweiheit gleich der Mutter, die ihr Ebenbild zum erstenmal glückselig lächelnd auf ihrem Schoß anschaut. Wenn irgend etwas, so muß ein solch Ereignis geistiger oder leiblicher oder geistleiblicher Geburt*) den Blick in unser eigenes Innere zurückwenden. Diese Einkehr in die eigene Brust, dies sinnige Betrachten seiner selbst, das die Frage „Wer bin ich?“ auf den Lippen trägt, kann nur im stillen Adagio beantwortet werden; in ihm ruht die Seele sabbatlich von ihrer kraftergießenden Tat. Dann Rückkehr zum Dasein außen, mit frischer Kraft und frischem Mut. Das ist der allgemeine Sinn der Dreiteiligkeit (S. 97) in ihrer höchsten Gestalt, der Verknüpfung dreier Sätze zu einem Ganzen.

Kehren wir noch einmal zum Adagio, zu jenem Moment der Selbstbetrachtung zurück. „Wer bin ich, der ich dies — geschaffen?“ Die Frage muß fortschreiten, weil durch das Vollbringen das Leben und sein Inhalt fortgeschritten ist. „Ich fühle mich als anderen nach diesem lebenspendenden Moment, — und die Welt um mich? sie tanzt ihren alten Ringelreigen dahin! ich bin ein anderer und wir sind uns fremd geworden!“ Heiter im Wohlgefühl bewiesener Kraft, launig bis zur Neckerei oder Wildheit wird der geheime Zwiespalt, der nicht feindlicher Kampf ist, empfunden; Adagio und Scherzo stehen einander gegenüber, wie Herz und Welt. Im Finale strömt oder stürmt das Leben weiter; der Zwiespalt ist überwunden, oder vergessen. So versuchen wir den Sinn der Vierteiligkeit, der Verknüpfung von vier Sätzen zu einem Ganzen, auszusprechen. Wie zutreffend die Auffassung im all-

*) Musik des neunzehnten Jahrhunderts.

Digitized by Google

gemeinen oder für besondere Tonwerke sei — oder nicht: wir haben von nun an in den drei oder vier Sätzen vier wesentliche Momente des Kunstwerks zu erkennen. Daß die hier gegebene Auffassung nur Erläuterung dessen sein soll, was der Gestaltung zugrunde liegen mag, nicht bindende Bestimmung (wer bände den Geist?), erhellt schon daraus, daß sowohl Drei- als Vierteiligkeit möglich ist und daß sich später Mehrteiligkeit und Zweiteiligkeit in gleicher Berechtigung zeigen werden. Auch jene häufigsten Formen können einen ganz andern Inhalt aus der Idee des Ganzen empfangen.

Kehren wir zur Sonate zurück.

Ihr dritter Satz ist Menuett überschrieben; nach der Menuett folgt nach bekannter Anlage das Trio und diesem die Wiederholung der Menuett.

Allein das ist keine Menuett im Sinne der bisherigen Kompositionen; was sollte sie wohl im Verlaufe der Seelenzustände, die sich in den ersten Sätzen entwickelt haben? Ebensowenig ist sie Scherzo, diese humoristische Auseinandersetzung mit der Welt. Sie strebt an und strebt empor, und seufzt atemlos auf, und ringt vergeblich vorwärts, und sinkt in zitterndem Weinen dahin. Auch das in weiblichem Mut anmutig geschäftige Trio fliegt allzubald entscheidungslos vorüber.

Da tritt denn, wenn das Glück versagt, der Mut des Schmerzes und der Zorn einer edlen Seele, im Sturm unwürdigen Leidens, hervor mit dem Recht zum Siege, wenn nicht sieggekrönt. Glück und Ruhe gibt es in diesem Sturme nicht. Der Zorn tritt auf, heftigen Fußes, ein flüchtiges Wort hoffender Bitte muß sich gleich wieder verdüstern zur hoffnungslosen Klage, der Schmerz wühlt zornig fort in der Brust — das ist der zweispaltige Haupt- und der Seitensatz einer fünften Rondogestalt —, in milderndem Zuspruch tritt der Schlußsatz herzu und behauptet in Treuen sich länger, als (verhältnismäßig!) jemals in irgendeinem Werke geschehen. Der Geist baut die Formen, oder er findet und beseelt sie, und modelt sie nach seinem Bedürfnis und Willen.

Nun aber erhebt sich in hohem Adel, mild und rein, aus aller Not und Qual des Lebens die Seele zu ihrem Himmel empor, zu dem Anschauen beglückteren Daseins, als ihr geworden, — das ihr jetzt wird in diesem verklärenden Augenblicke, der ihr sagt, wessen sie würdig sei. Und hierin (es ist der zweite Seitensatz) ruht sie beseligt, lange. Mag dann der Sturm des Lebens unversöhnlich und unhemmbar dahersausen!

Digitized by Google

Nicht um des besondern Inhalts willen, den wir (gleichviel mit welchem Erfolg) im Worte festzuhalten getrachtet, sondern darum ist die kleine Sonate merkwürdig, weil in ihr zum erstenmal eine Folge von Seelenstimmungen in psychologischer Entwickelung als ein innerlich Ganzes zum Vorschein kommt. Ob der Tondichter das voraus beabsichtigt, ob er sich auch nur im Schaffen oder nachher dessen so klar bewußt gewesen, daß er es hätte mit Worten aussprechen können? das ist ganz gleichgültig. Es ist sogar höchst unwahrscheinlich. Beethoven war karg im Wort und dunkel, abgebrochen im Ausdrucke. Ihm war das höchste Künstlerglück beschieden, unausgesetzt seinen innern Gesichten und ihrer Ausgestaltung nachzuhängen; da war kein Raum, über Geschehenes zu sinnen bis zur Aufklärung, deren er nicht bedurfte. Selbst fremde, wenn auch zutreffende Deutung hätte ihn vielleicht angefremdet. Neben all diesen Fraglichkeiten hebt sich die große Tatsache jener einheitlichen Idee, die zum erstenmal ein Instrumentalwerk von vier Sätzen durchdringt, als wichtigstes Ergebnis hervor. Man kann auch sie anzweifeln — denn mathematisch genauer Beweis ist in diesen Regionen des innern, verhüllten Lebens allerdings nicht zu geben; allein für das erste gibt die stetige Motiventwickelung, die Schritt für Schritt jeden Satz bildet und hält, der Auffassung äußern Anhalt. Man kann die Deutung von Haupt- und Seitensatz, die oben gegeben, abweisen: aber die formelle Verwandtschaft und Entwickelung der Motive muß man einräumen. Und selbst jene Deutung beruht auf Gründen, die viel weitergeführt werden könnten, als in der Anmerkung S. 104 angegeben, wofern der Raum dazu hier gewährt werden könnte. Dann aber wird der weitere Lebenslauf bezeugen, daß die Vorstellung solcher Ideenentwickelung in Beethoven gelebt, daß sie der eigentliche Kern seines Lebens gewesen ist.

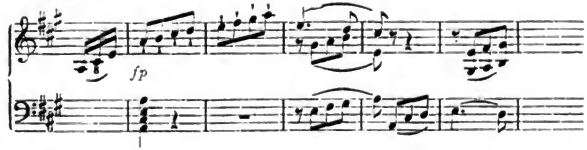
Nicht so bald und so sicher dürfte man gleiche Einheit und Folgenotwendigkeit in der zweiten Sonate, aus A-dur, erkennen; nur die Einheit der Stimmung, in der ihr Dichter Satz für Satz, Bild für Bild schuf, liegt klar am Tage. Wer weiß, ob nicht mehr! —

Merkwürdig ist vor allem der erste Satz. Ein zuckend Leben arbeitet darin, noch verhohlen und zurückgehalten, abgebrochen und unstet im Überfluß und launigen Übermut üppig gesunder Jugend; man muß an den „Raptus“ denken, der sooft den starrköpfigen Rheinländer geneckt. Soviel ist klar: ein ganz verschieden Wesen tritt hier und in der F-moll-Sonate vor uns, schon äußerlich

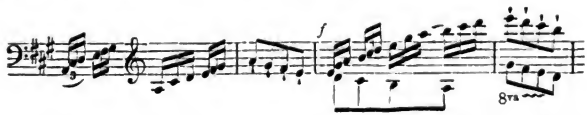
Digitized by Google

kennbar. Das erste Motiv wird hinweggeworfen um ein zweites, beide entgegengesetzt und doch gleichartig. Beide wiederholen sich, das erste sucht weitere Bahn; da tritt in das abgebrochene Treiben ein dritter Satz hinein voll Ungestüm, um alsbald, wie von linder Hand beschwichtigt, sich in Ruhe breithingestreckt zu lagern. Das Wechselspiel wiederholt sich und es stürzt, als wäre noch nicht genug aufgerüttelt, ungestüm bis zur Wildheit ein neuer Satz herbei, um sich abermals tief in Ruhe zu betten. Dieser Hauptsatz — denn hier, in der tiefsten Lage auf der Dominante von E, schließt er — ist ein wunderlich Ding, unvorherzusehen von Schritt zu Schritt in seiner bunten Zusammenstellung, und unerklärlich fast, wie die fahrige Laune des Jünglings, der noch nicht weiß, wohin er mit sich soll. Aber ist das nicht Erklärung? Daher fühlt man durch alle äußerlichen Verschiedenheiten hindurch die innere Einheit und kann sie nachweisen; es wird nichts aufgegeben, alles kehrt abgewogen wieder, ordnet sich klar in die Ablösung der drei heftigen und drei ruhigen Sätze; der Wechsel der drei scharfen Gegenstände zeichnet eben den Charakter. Die Energie dieser Gestaltung war nicht in eine einzige Stimme zu fassen; schon im ruhigen Satze treten selbständige Stimmen zu- und gegeneinander,

Allegro vivace.



im dritten Satze verfolgen sich ihrer zwei

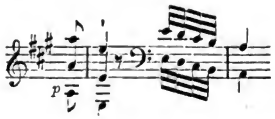


nachahmend; auch der Schluß bildet sich ähnlich dem ersten dieser Sätze. Von da sucht eine einzelne Stimme, dann zwei einander ablösende unsicher den Weg zum Seitensatze.

Der Seitensatz wird, als ein anderer und wesentlich zu unterscheidender, in eine andere Tonart gestellt; es ist begreiflich, daß man zuerst an die nächstliegende oder nächstverwandte (in Dur die

Digitized by Google

der Dominante, in Moll die Parallele) denkt. Hier wäre daher E-dur zu erwarten gewesen. — Nicht E-dur kommt, sondern in E-moll eine fast weinerlich reuige Melodie, espressivo überschrieben, die gar nicht schließt, sondern wiederholend nach G-dur, nach B-dur sich wendet — folgt jenem fahrigen Auftreten Reue oder Bangigkeit? — und über Fis-moll, nirgends sicher fußend, nach E-moll zurückkehrt. Aber der Jugendtrotz ist nicht gebrochen. Das allererste Motiv, es trat zu Anfang so



auf, — reißt hinein, führt einen neuen Seitensatz (nun E-dur) triumphierend, aber bald gestillt, noch einmal hinaufstürmend und bald wieder fragvoll still herbei; der dritte Satz der Hauptpartie schließt sich an und sinkt, fast wie zuvor, in stille Ruhe des beschwichtigenden Schlußsatzes.

Wem die innerliche oder psychologische Einheit nicht einleuchtet, der knüpfe zuerst an der formellen an; nur als Fingerzeig weisen wir auf die Sechszehnteltriole, die den zweiten Satz der Hauptpartie beginnt, den dritten derselben und den zweiten der Seitenpartie bildet und in der Wiederholung des zweiten Hauptsatzes fortwirkt.

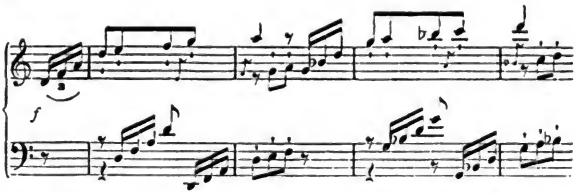
Die mächtige, kühn und sättigend ausgearbeitete Durcharbeitung des ersten und zweiten Hauptsatzes im zweiten Teile kann über die Bedeutung dieses Teils bei Beethoven Licht geben. Es ist da nicht um ein Hin- und Hersetzen, um ein Spiel mit dem schon Bekannten zu tun. Die Gedanken werden vor allem nach ihrer Bedeutung für das Ganze herangezogen; in unserer Sonate ist es der erste Satz der Hauptpartie, der, im ersten Teile nur einmal festgestellt, gegen das Ende in Erinnerung kam und gleichwohl der bezeichnendste für den Charakter des Ganzen ist. Das kommt nun zum Bewußtsein. Sodann aber werden die Sätze zu Wachstum und innerer Reife gebracht, ändern mit dem Standpunkte wohl gar ihr Aussehen, gestalten sich um, erschließen neue Beziehungen, für die der erste fester gebildete Teil nicht Raum bot. So wird der zweite Teil Sitz des Konflikts; was im ersten vornehmlich nacheinander hintrat, stellt sich jetzt streitvoll gegen-

Digitized by Google

einander, oder entzündet in seinem Innern den Streit, dessen erster Funke vielleicht nicht bemerkt worden war.

Dieser zweite Teil also bringt die Erinnerung am Ausgange des ersten zum Durchdringen; der erste Satz der Hauptpartie tritt auf, nach dem stillenden Schluß in E-dur und ein paar nachklingenden E-moll-Akkorden, mit Besinnungspausen durchbrochen — in C-dur, mit heller, kalter Entschiedenheit, dann in breiter Ausführung und im Wechsel von tiefem, hartem Baß und aus der Höhe herabsteigender Oberstimme im dunklern As-dur, dann im schmerzensbangen F-moll, mit einem Halbschluß auf C. Man muß bei solchen Modulationsschriften nicht äußerlich rechnen. So gewiß es verstandes- und naturgemäß ist, daß der Fortschritt sich zunächst auf das Nächstliegende richte, so gewiß liegt darin keine zwingende Gewalt; warum soll dem Komponisten nicht der Weg nach entlegeneren Partien, nicht, wenn es ihn treibt, ein Seumescher „Spaziergang nach Syrakus" freistehen? Aber ebenso grundlos, wie jener eingebildete Schulzwang, ist die Eitelkeit auf fremde Modulationen; die fernste ist ebenso leicht zu lernen und zu vollbringen wie die nächste. Nicht Nähe und Ferne, nicht Beschränkung oder Fülle der Modulation bestimmen den Wert; es kommt auf die Bedeutung an.

Nachdem jener erste Satz sich durchgekämpft hat, — nicht zu siegesfrohem Ende, breitet sich der zweite, herabgestimmt nach F-dur, beruhigend weit aus, wendet sich getrübter nach D-moll — und hier entzündet sich an jenem vergessenen Funken seines Anfangs (man sehe das drittletzte Beispiel) in seinem Schoße selbst der Streit, —



der zum Nachdenken und auf dem Orgelpunkte zur Ruhe und zu so süßem Einwiegen hinführt, wie man in diesem Satze nicht hätte gewärtig sein können.

Das folgende Largo führt in der Überschrift den Beinamen appassionato. Gleichwohl ist nichts von jenen leidenschaftlichen

Digitized by Google

Zügen und Ausbrüchen sichtbar, die sonst den Namen veranlassen. Es ist die tiefe innere Bewegung, die Beethoven in jenem Beinamen verrät; der Satz selber ist ganz ruhig, still und erhaben, gleich dem Gedanken eines edlen, aus der Aufregung heißer Tage voll wechselnder Vorstellungen und schnellgefaßter Entschlüsse in sich zurückgekehrten Jünglings, der jetzt auf nachtstiller Bahn unter dem Sternenhimmel dahinwandelt, im Aufschauen zu den ewigen Lichtern das Gemüt stillt und zu jener Naturandacht emporhebt, die jeder Jüngling schon empfunden haben muß — wehe den Ausnahmen! — und deren Nachklang noch den Greis verjüngt. Feierlich bewegt wandelt leisen Schrittes der Baß unter der sinnig weilenden Melodie dahin, ruht, wenn jugendliche Nebengedanken vernommen sein wollen, schreitet feierlicher, wenn der Gesang sich in Jugendglut emporhebt. Der Seitensatz (die Gestaltung ist zweite Rondoform) kann in seinem Gefühl von Insichgekehrtsein nicht tief greifen; der große Hauptgedanke füllt die Seele ganz; nach flüchtiger Abwendung von ihm kehrt er zurück, in Moll, mit gewaltiger, erschütternder Erhebung — als wären Worte, wie „Tod“ und „Ewigkeit“ in die Brust gefallen — und löst sich in weiche Rührung auf.

Beethoven ist ein Herzenskündiger. Der erste Satz zuckte von jugendlicher Erregtheit und dem Ungestüm schnellwechselnder Beschlüsse. Ist das Largo vielleicht nur der herausgeklügelte Gegensatz, um durch Mannigfaltigkeit zu ergötzen? Beethoven schöpft tiefer. Man blicke zurück auf den ersten Satz und man wird, z. B. Takt 13 bis 20 und besonders im Schlußsatz, in den letzten 14 Takten des ersten und dritten Teils den friedlich stillen Charakter, der im Largo waltet, vorbereitet finden.

Wie kam der schlecht unterrichtete und übel erzogene Beethoven zu solchen Anschauungen? Er war ein Herzenskündiger, weil er ein reines, volles Herz herzubrachte.

Und wie schön sich das Seelenbild vollendet! Jener erhabene Nachtgesang ist verklungen, und nun findet der leichte Sinn der Jugend wieder sein Recht; reizvoll lockt und lieblich neckt das Scherzo. Will sich im Minore Bedauern vernehmen lassen, von jener Höhe herabgestiegen zu sein? — Die Jugend und das Scherzo, sie siegen. Im Finale sind alle Heftigkeiten und selbst die Neckereien des Scherzo verbannt, vergessen; glückselige Zärtlichkeit und Anmut waltet durchaus. Und wenn einmal (im zweiten Seitensatz, es ist ein Rondo vierter Form) kecker Trotz, wie er dem Jüngling wohlansteht, sich marschmäßig heranmacht, so schwindet er

Digitized by Google

bald zurück in die friedliche Stimmung, und der Schluß bildet sich noch friedlicher; er klingt wie „Leb' wohl! auf Wiedersehn!"

Die dritte Sonate, in der sich mehr die Lust an leicht aufrauschendem Tonspiel hervordrängt, müssen wir, in Rücksicht auf den Raum, wie manches andere Werk beiseite lassen. Besonders im Finale weiß jener Trieb sich weite Bahn zu schaffen; doch ist er weder hier noch in den andern Sätzen sich selbst überlassen; überall spricht die Seele, waltet ein gedankenreicher Geist.

Dieses Werk führt auf ein verwandtes, nur um ein Jahr jüngeres, auf die

Deux grandes Sonates pour Piano avec Violoncelle, Op. 5, F-dur, G-moll,

gegen Mitte 1796 in Berlin*) komponiert (C. V. 54). Dem Titel zufolge sind diese Sonaten für Piano mit Begleitung des Violoncellos „oder der Violine" komponiert; der Inhalt deutet aber darauf, daß sie für Piano und Violoncello erfunden worden und die Violine nur um der mannigfaltigeren Verwendung willen zugelassen und vorgeschlagen ist. Beethoven selbst hat gar nicht selten dergleichen Ausgleichungen an die Hand gegeben, z. B. im Trio Op. 11 die Wahl zwischen

*) Wien ward mehr und mehr Beethovens zweite Heimat. Seine geselligen Beziehungen gestalteten sich angenehm und auch förderlich für sein Kunststreben. Demungeachtet trieb es ihn zuweilen, nicht bloß in den Sommermonaten, hinaus in die Welt, und namentlich in den Jahren 1795–1798 befand er sich öfter auf Reisen. Im Januar 1796 treffen ihn die beiden Brüder Christoph und Stephan von Breuning in Nürnberg. Er war auf der Rückreise nach Wien begriffen; woher er kam, ist unbekannt. Im Februar desselben Jahres reiste er mit Lichnowsky nach Prag, wo die Arie Ah perfido entstand, von da weiter nach Dresden, Leipzig und Berlin, wo er vor dem Könige Friedrich Wilhelm II., auch in der Singakademie im Anschluß an Chorkonzerte zweimal öffentlich spielte und besonders durch freies Phantasieren auf dem Klavier Bewunderung erregte, und die Bekanntschaft der Musiker Zelter, Fasch und Himmel machte, endlich des Prinzen Louis Ferdinand. Der Verkehr mit Himmel führte, wie oben erzählt, eines Tages zu einer Art Wettstreit in der Improvisation, auf den sich jener unklugerweise, unmittelbar nachdem Beethoven sich vom Piano erhoben, einließ. Noch in demselben Jahre besuchte Beethoven auch Preßburg und Pest, 1798 noch einmal Prag zu Konzerten, später, 1806, nahm er in Ungarn bei dem Grafen Brunswick und dann auf einem Gute des Fürsten Lichnowsky bei Troppau Sommeraufenthalt. Noch später, 1812, finden wir ihn in Teplitz zur Kur, im Herbst danach bei seinem Bruder in Linz. Sonst hat er Wien und dessen Umgebungen nicht verlassen. Von jenen zahlreichen und weiten Ausflügen, die Mozart einen beträchtlichen Teil seiner Zeit und Sammlung gekostet (wiewohl er auf Reisen und unter allen Nebenbeschäftigungen niemals zu schaffen aufgehört), ist in Beethovens ganzem Leben nicht die Rede.

Digitized by Google

Klarinette oder Violine gelassen, auch selbst vorgeschlagen, im Septuor die Blasinstrumente „zum häufigeren Gebrauch“ in Saiteninstrumente zu „übersetzen“, — eine Nachgiebigkeit zugunsten der Verwendbarkeit, die mit seiner strengen und feinsinnigen Wahl der Instrumente bei der Komposition in auffallendem Gegensatze steht (cf. S. 99 An.).

Was nun die Sonaten selbst betrifft, die ersten von ihm für zwei Instrumente geschriebenen, so bezeichnen sie einen merkenswerten Fortschritt in der Entwickelung des Künstlers oder seines Stils. Man kann den Inhalt keineswegs tiefer finden, als den der Trios und Sonaten Op. 1 und 2; vielmehr würde man vergebens in ihnen eine psychologisch so fein durchgeführte Entwickelung suchen, wie in der F-moll- und A-dur-Sonate, oder eine Innerlichkeit, wie im C-moll-Trio, — soweit es überhaupt ausführbar ist, geistige Werke aneinander zu messen. Dagegen zeigen die beiden Sonaten eine Ungebundenheit und Weite des Tonspiels, die bis dahin in Beethovenschen Werken noch nicht wahrnehmbar gewesen war und die sich geradezu als Vorschule für die späteren Symphonien, wie für die größeren Sonaten und Quartette bezeichnen läßt. Der Verein zweier Instrumente gibt dem wohlbegabten und technisch rüstigen Künstler dazu Anlaß. Innerlichere Stimmungen wählen sich das traute Klavier oder fordern einen größeren Verein von Instrumenten (Trio, Quartett usw.), die dem Piano gegenüber, das für sich schon eine Mehrzahl von Stimmen enthält, einen zweiten mehr oder weniger in sich geschlossenen Chor bilden. Im Duo dagegen ringt das eine Instrument gegen das andere, in diesem Wettspiel liegt der Antrieb, jedes zur freiesten Entwickelung seines Vermögens zu geleiten, jedes (nach technischem Ausdrucke) konzertierend auftreten zu lassen. Dies wird in der Hand der Techniker zu einem bloß virtuosischen Wettringen, verleugnet sich aber auch bei dem höher stehenden Komponisten, den Stimmungen und Gedanken bewegen, niemals ganz.

Das zeigt sich an unseren Sonaten, schon in den allgemeinen Umrissen. Jede besteht nur aus zwei Sätzen; der Mittelsatz, das Adagio, der vorzugsweise nach Innen gekehrte Satz, fehlt: ebenso das Scherzo, der Sitz des Humors oder der Aussöhnung nach zu tief eingedrungenem Adagio. Dafür sind die beiden Sätze, Hauptsatz und Finale, besonders der erste, breit, fast überfließend ausgeführt, und dem ersten geht eine gleichfalls umständliche Einleitung voraus, die in beiden als Adagio sostenuto bezeichnet ist. Sind das

Digitized by Google

nun nicht, kann der Kunstfreund fragen, die oben vermißten Adagios, nur vorangestellt, statt in die Mitte? — Der Unterschied ist leicht zu fassen. Vor allem gehört das eigentliche Adagio*) nach seiner Bedeutung in die Mitte des Werks. Dann (und das ist die Hauptsache) hat es einen durchaus selbständigen Inhalt in festgebildeten Sätzen, die sich in irgendeiner logisch geordneten Kunstform als in sich selber geschlossenes und befriedigendes Ganzes zum Ziel bewegen; es ist ein Kunstwerk für sich allein, kann an sich allein genügen. Die Einleitung dagegen, wie reich sie auch gestaltet sei, ist nicht für sich allein da, sondern (wie der Name zeigt) um eines andern Satzes willen, auf den sie vorbereiten und hinführen soll, der ihr Ziel und die Hauptsache, der Hauptsatz ist. Beethoven hatte bisher noch nicht so umfängliche und vielseitig anregende Einleitungen geschrieben, hat es auch später nicht häufig getan. Man wird überdem die vorliegenden anziehend, bedeutsam finden, aber bei jedem angeregten Gedanken inne werden, daß der Geist nicht bei ihm weilen kann, sondern weiter schweift, zu einem noch nicht sichtbaren Ziel hingezogen wird. Das ist aber der eigentliche Charakter der Einleitung, wie er bisher von Beethoven noch nicht ausgesprochen war.

Näher auf den Inhalt der Sonaten einzugehen, scheint unnötig: er ist jedem Musiker und Musikfreunde leicht faßlich. Besonders gilt dies vom Hauptsatze der ersten Sonate, aus F-dur. Sanft angeregt und edel breitet sich der erste Gedanke bis zum 23. Takte, und bis zum Eintritte des Seitenzatzes noch weitere 16 Takte (Vierviertelteltakt) aus; der Gesang ist in beiden Instrumenten ruhevoll und ausgiebig geführt; die Partie des Piano ist in freiem Spiel ausgebreitet, nicht virtuosisch oder konzertmäßig, aber doch weiter reichend, als in den bisherigen Tonsätzen. Dasselbe gilt vom ganzen ersten Satze, desgleichen vom Finale, das in Mozart-Haydnscher Weise dahinspielt, Spieler und Hörer ergötzt zu entlassen, nicht, das Ganze einheitlich zusammenzufassen und zu geistiger Erhebung hinzuleiten, wie man bei allen drei Sonaten Op. 2, besonders bei der aus F-moll gewahr werden kann.

Die zweite der Violoncellosonaten, G-moll, bietet statt der lieblich einladenden Einleitung der ersten eine emphatische, die denn auch zu einem tiefer erregten, bisweilen leidenschaftlich klagen-

*) Eine merkwürdige, psychologisch begründete Ausnahme wird sich uns in der Cis-moll-Sonate Op. 27 zeigen.

Digitized by Google

den Hauptsatze führt, der sich gar nicht ersättigen kann in seinem Pathos und dem Ungestüm seines Tonspiels. Um so seltsamer schließt sich das anmutig, fast heiter bewegte Finale, G-dur, an. Noch deutlicher als in dem Finale der F-dur-Sonate tritt in diesem aus G-dur jene Richtung auf versöhnliche und erheiternde Entlassung der Hörer hervor.

Fassen wir beide Sonaten noch mit einem letzten Hinblick zusammen, so zeigt sich das Piano durchweg spielvoll, selbst glänzend — wenigstens nach dem damaligen Standpunkt der Technik und im Vergleich zu den Vorgängern Op. 1 und 2 — beschäftigt. Das Violoncello dagegen ist vorwiegend in großartiger Führung, mehr in den tieferen Tonlagen, gar fernbleibend jener bei der Mehrzahl der Violoncellisten beliebten süßen und sentimentalen Kantilene, die sich den Sitz in der eingestrichenen Oktave nebst den bekannten kleinen Verzierungen und Tonbebungen liebt. Von dem allen ist hier wenig zu spüren; die Partie des Instruments ist mannhaften Charakters, man muß sich einen Spieler von kräftigem Arm und mannhaftem Sinn für die Ausführung denken. Es war Beethovens eigener Sinn, der sich so aussprach.

So hatte sich denn Beethoven, kaum über die Studienzeit hinausgeschritten, innerhalb der Instrumentalmusik, die sein vornehmstes Gebiet werden sollte, nach zwei Richtungen hochgestellt; seine Kompositionen zeigten eine Innerlichkeit, die bisher selten — und im Felde der Klaviermusik nur in vereinzelten Ausnahmen bei Seb. Bach zum Vorschein gekommen war; zugleich zeigten sie eine so feste, bestimmungsvolle, freie Gestaltung, dergleichen auf demselben Felde nach Bach und namentlich in den neueren Formen ebenfalls nicht hervorgetreten war, so hoch man auch Haydns und Mozarts Schöpfungen auf diesem Gebiete anzuschlagen hat, und so gewiß Beethoven nur von ihnen als seinen Meistern ausgehend, höheren Standpunkt — auf jenem Gebiete, fügen wir nochmals zu, um nicht mißverstanden zu werden — hat erreichen können.

Wie hat sich nun Beethoven auf dem andern Gebiete, der Gesangmusik, eingeführt? — Wir dürfen als allgemein bekannt voraussetzen, daß er sich mit Vorliebe nicht der Gesang-, sondern der Instrumentalmusik zugewendet hat; schon die unermeßlich überwiegende Masse der Instrumentalwerke würde dies beweisen. Demungeachtet waren ihm auch auf dem andern Gebiete bedeutende Leistungen gewährt.

So tritt denn gleich neben oder vor jenen Violoncellosonaten,

Digitized by Google

deren behagliche Fülle der Gestaltung wir als Fortschritt in der Entwickelung bezeichnet haben, eine große Gesangkomposition, die

Große Szene, Ah perfido!

für Sopran mit Orchesterbegleitung, die Anfang 1796 in Prag komponiert*) ist (C. V. 51).

Diese Komposition hat eine so weite Ausführung, daß wir in ihrer Gattung nur eine einzige gleich umfangliche zu nennen wüßten: Ariadne auf Naxos von Joseph Haydn, die aus zwei zusammengehörigen Szenen besteht, jede aus Rezitativ, Adagio und Allegro zusammengesetzt. Beethovens Szene faßt

1. ein weit ausgeführtes begleitetes Rezitativ,
2. ein Adagio (erste Rondoform) mit Anhang,
3. einen Liedsatz, Allegro assai,
4. einen zweiten, più lento,
5. einen dritten, Allegro assai, weit ausgeführt, neuen Inhalts,
6. die Wiederholung von 4,
7. ein weit ausgeführtes Finale (Allegro assai) mit nochmaliger Wiederholung von 4

in sich. Jeder dieser Sätze, die sich am nächsten der Mozartschen Weise anschließen, ist anziehend, für Text und vorausgesetzte Situation ausdrucksvoll, das Rezitativ den besten Mozartschen zur Seite zu stellen und für den Vortrag im Konzerte gar nicht anders zu wünschen, der Gesang durchweg wohlklingend, ausdrucksvoll (wieder nach Mozartschem Maßstabe bemessen, — denn die älteren Komponisten, namentlich Bach, Händel und Gluck strebten andern Zielen zu) und durchaus stimmgerecht, ja für die Stimme höchst günstig; Grund genug, um die Komposition bis auf die neueste Zeit und noch ferner in Gunst zu erhalten.

Demungeachtet ist die Ausdehnung des Ganzen, die lange Reihe verschiedener Sätze, besonders aber das häufige Zurückkommen auf dieselben Textstellen mit derselben oder auch anderer Melodie mehr aus der Natur der Instrumentalmusik und des Instrumentalkomponisten hervorgegangen, als aus der des Gesanges. Die

*) Aloys Fuchs, Violinist in der k. k. Hofkapelle, war, wie Schindler berichtet, im Besitz einer Abschrift der Partitur, die Verbesserungen von Beethovens Hand und das vollständig von ihm geschriebene Titelblatt enthielt: „Une grande Scène, mise en musique par L. v. Beethoven à Prague 1796. Dedicata alla Signora Contessa di Clari."

Die Szene ist für die Sängerin Duschek geschrieben, wahrscheinlich für ein von ihm in Prag gegebenes Konzert.

Digitized by Google

Instrumentalmusik bedarf der Ausführlichkeit, der Wiederholung des wechselnden Inhalts ungleich mehr als die Gesangmusik, der das Wort als schnellkräftige Erläuterung zu Hilfe kommt: auch sättigt ein Musikorgan um so schneller, je befriedigender und ansprechender es ist, daher man niemals ein Gesangstück so weit ausdehnen wird als einen Instrumentalsatz. Hier verriet sich also Beethovens instrumentale Richtung. Er komponierte nicht wie der echte Gesangkomponist aus dem Worte heraus, sondern er brachte zu dem Worte Musik herzu, zum Glück aber an sich gehaltvolle und dem Worte gemäße. Nur die obengenannten Meister haben sich ein tieferes Eindringen zum Gesetz gemacht; mit der Ausbildung der Instrumentalmusik durch Haydn, Mozart und Beethoven hat man sich von diesem Gesetze mehr oder weniger freigemacht und auch im Gesangsatze der instrumentalen Weise mehr genähert, nicht ohne großen Gewinn für das Ganze der Komposition, aber auch nicht ohne wesentliche Einbuße.

In einem beträchtlichen Teil anderer Gesangkompositionen aus verschiedenen Zeiten finden wir Beethoven auf demselben, nicht originalen Standpunkte, z. B. in dem S. 73 erwähnten Liederhefte, desgleichen in dem Hefte

Sechs Lieder, darunter drei von Goethe,

die als Op. 75 im Jahre 1810 herausgegeben, aber teilweise früher komponiert sind.*) Wenn wir Nr. 2 dieses Heftes (Neue Liebe, Neues Leben) ausnehmen, von dem später zu reden sein wird, so finden wir überall reiche Musikbegabung, aber weniger Hingebung an die Aufgabe, die der Text gestellt. Das mephistophelische Lied, Nr. 3,

„Es war einmal ein König"

— muß denn alles komponiert werden? — hat mehr Malerei als Humor, mehr Floh als Mephisto; das Mignon-Lied, Nr. 1,

„Kennst du das Land"

ist vor allem kein Lied, wie nach Mignons Standpunkt und der Situation durchaus gefordert werden muß, sondern ein Gesang in zwei Tempos und zwei verschiedenen Weisen. Dann gibt uns die

*) Nr. 4 „Gretels Warnung" 1796 (chronol. Verz. Nr. 68; Nr. 5 „An den fernen Geliebten" und Nr. 6 „Der Zufriedene" 1809 (chr. Verz. Nr. 154); Nr. 1 „Kennst du das Land" und Nr. 2 „Neue Liebe, neues Leben" und wahrscheinlich auch Nr. 3 „Es war einmal ein König" 1810 (chr. Verz. Nr. 168). Dies sind die unter Op. 75 zusammengefaßten Lieder. —

Digitized by Google

Komposition statt der naiven Bedeutsamkeit des bei aller wunderbaren Erweckung kindlichen Mädchens eine fast kirchliche Feierlichkeit, die schön ausgesprochen, hier aber (wie uns scheint) nicht wahrhaft ist. Endlich hat der Zug der Melodie dahin geführt, gerade das entscheidende Wort da-hin stets als da-hin auszusprechen und seinen Sinn zu verkehren. Ähnliches ließe sich von den drei letzten Gesängen nachweisen, desgleichen von dem Hefte

Drei Lieder von Goethe (C. V. 165),

Op. 83, komponiert im Jahre 1810 (Wonne der Wehmut, Sehnsucht, Mit einem gemalten Bande), von dem Gesange

An die Hoffnung (C. V. 129),

von Tiedge, aus dem Jahr 1805 Op. 32; zum zweitenmal bearbeitet wahrscheinlich 1813, Op. 94; von dem Hefte

Vier Arietten und ein Duett (C. V. 158),

Op. 82, wahrscheinlich aus dem Jahre 1809, nämlich von den vier Arietten, während das kleine Duett (Odi,l'aura) ein Meisterstück ist voll Adel der Empfindung und Beredsamkeit des Herzens, dabei dem Texte gemäß ganz im italischen Stil, aber in seinem Idealbilde gehalten.

Statt aller sonst noch anzuführenden Kompositionen sei nur noch

Sehnsucht von Goethe, „Nur wer die Sehnsucht kennt“, Aufschrift des Originals „3/3 1808“ (C. V. 144),

erwähnt. Beethoven hat das Gedicht viermal komponiert und alle vier Kompositionen miteinander drucken lassen, zum sprechenden Beweise, wie ernstlich er gerungen, seine Musik an das Gedicht heranzubringen — und wie er keinmal befriedigt gewesen, keinmal nach seinem eigenen Gefühl das Rechte getroffen; denn sonst hätte er nur dies und nicht die andern Versuche gebracht. Kann aber auch so wechselnder, gewaltig schwankender Seelenzustand, wie das Gedicht ihn gibt, in eine Liedformel eingefangen, kann dies Gedicht überhaupt komponiert werden? Und es ist ja nicht einmal der Inhalt des Gedichts, der vom Komponisten seine Seele fordert!*) dazu kommt ja die Persönlichkeit, und welche rätselhafte! dazu — welche Fernsicht in ihre noch unenträtselte Vergangenheit, die mitarbeitet im Liede.

Muß — und kann denn alles komponiert werden? Beethoven

*) Nach dem Glauben der Moslem ist es sündlich und gefährlich, das Abbild von Menschen anzufertigen; die Bilder werden am jüngsten Tage vom Maler ihre Seelen fordern.

Digitized by Google

hatte hier das Gegenteil erfahren. Haben wir daran gelernt? Komponieren wir nicht wohlgemut den ganzen Faust und die Griechen dazu? Wollen denn die Komponisten nicht hundertmal lieber ihrem ungestümen Betätigungstriebe folgen, als lernen und nachdenken? — —

Kehren wir zu Beethoven zurück. An allen bisher erwähnten Gesangkompositionen und vielen andern ist noch eins zu beobachten: Vollkommene Angemessenheit für die Stimme. Gerade diese Eigenschaft läßt sich an späteren Werken bisweilen in auffallendster Weise vermissen. Wenn diese Tatsache feststeht — und sie ist unzweifelhaft — so muß sie, soviel wird jetzt schon klar, einen andern Anlaß haben, als etwa Unkenntnis oder Ungeübtheit in Behandlung der Stimme.

Nun aber treten wir wieder in die Zeit der Szene „Ah perfido" zurück, um aus so vieler mehr oder weniger gelungener, mehr oder weniger originaler Musik eine wahrhaft originale Komposition hervorzuheben,

Adelaide, Gedicht von Matthisson (C. V. 53),
1796 vollendet und im Februar 1797 als Op. 46 herausgegeben.*)

---

*) Wie sehr Beethoven vom Gedicht erfüllt gewesen, beweist der Brief, den er am 4. August 1800 an den glücklichen Dichter erlassen. Er lautet:

„Verehrungswürdigster!

Sie erhalten hier eine Komposition von mir, welche schon einige Jahre im Stich heraus ist und von welcher Sie vielleicht zu meiner Schande noch gar nichts wissen. Mich entschuldigen und sagen, warum ich Ihnen etwas widmete, was so warm von meinem Herzen kam, und Ihnen gar nichts davon bekannt machte, das kann ich nicht, vielleicht dadurch, dass ich Anfangs Ihren Aufenthalt nicht wusste, zum Theil auch wieder meine Schüchternheit, dass ich glaubte, mich übereilt zu haben, Ihnen etwas gewidmet zu haben, wovon ich nicht wusste, ob es Ihren Beifall hätte. Zwar auch jetzt schicke ich Ihnen die Adelaide mit Aengstlichkeit. Sie wissen selbst, was einige Jahre bei einem Künstler, der immer weiter geht, für eine Veränderung hervorbringen. Je grössere Fortschritte in der Kunst man macht, desto weniger befriedigen einen seine ältern Werke. — Mein heissester Wunsch ist befriedigt, wenn Ihnen die musikalische Komposition Ihrer himmlischen Adelaide nicht ganz missfällt, und wenn Sie dadurch bewogen werden, bald wieder ein ähnliches Gedicht zu schaffen, und fänden Sie meine Bitte nicht unbescheiden, es mir sogleich zu schicken, und ich will dann alle meine Kräfte aufbieten, Ihrer schönen Poesie nahe zu kommen. —

Die Dedikation betrachten Sie theils als ein Zeichen des Vergnügens, welches mir die Komposition ihrer A. gewährte, theils als ein Zeichen meiner Dank-

Digitized by Google

Ein dem fertig vorliegenden Werke sehr unähnlicher Entwurf findet sich schon in den Studien bei Albrechtsberger (1794/95). Wir, die wir im Anhauch dieser Seelensprache aufgewachsen sind, wissen kaum zu ermessen, welchen Riesenschritt vorwärts Beethoven getan, als er das einfache Gedicht in sich genommen. Der alte Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt, der erste Sänger Goethescher Lieder und einer der geistreichsten Köpfe, die sich der Musik zugewandt, war bei dem Erscheinen dieser Adelaide ganz betroffen, so weit ging sie aus dem Vorstellungskreise, den er und seine Zeit vom Liede gefaßt hatten, hinaus. In seiner musikalischen Zeitung von 1805 ist sie ihm „ein artiger Beweis, wie der Komponist mit den Formen der ihm gegebenen Gedichte schalten kann und schaltet. Aus dem . . . . Liede hat Herr B. eine grosse Arie da due caratteri, wie die Italiener sagen, gemacht." Ihm entging, daß Beethoven weder auf ein Lied noch auf eine große Arie ausgegangen ist, sondern mit dem schüchternen Liebenden, dessen ganzes Gemüt bei dem Gedanken Adelaide sanft aufwallte, eine selige Stunde durchlebt hat, mit ihm die „Abendlüftchen im zarten Laube flüstern" gehört mit ihm das Sehnsuchtflöten der Nachtigall belauscht, mit ihm sich über das Grab hinaus erhoben und den Himmel auf Erden gefunden hat. Der brave Reichardt hat recht gehabt; es war das erstemal, daß aus einem kleinen Liede ein Lebensbild erwachsen war, wie bis dahin noch keines der musikalischen Lyrik entsprossen; nicht einmal die Art war formell da, auch nicht in Zumstegs Balladen, selbst abgesehen vom Gehalt. Das war ein unvergeßlicher Moment im Leben der Tonkunst, und Beethoven war es, der ihn gespendet. — Wir wollen im Rückblick auf das S. 118 Gesagte gern zugestehen, daß er einzig der Hinwendung auf das rein-musikalische Element*) sein Dasein verdanken konnte.

barkeit und Hochachtung für das selige Vergnügen, was mir Ihre Poesie überhaupt immer machte und noch machen wird.

Wien 1800 am 4 ten August.

Erinnern Sie sich bei Durchspielung der A. zuweilen Ihres Sie wahrhaft verehrenden

Beethoven."

*) Matthisson fügte, wie Thayer aus seinen 1825 herausgekommenen „Schriften" anführt, der Adelaide folgende Bemerkung hinzu: „Mehrere Tonkünstler beseelten diese kleine lyrische Phantasie durch Musik; keiner aber stellte, nach meiner innigsten Ueberzeugung, gegen die Melodie den Text in tiefere Schatten, als der geniale Ludwig van Beethoven in Wien."

Digitized by Google

Erst in späterer Zeit, etwa Ende 1809 oder Anfang 1810, als er endlich von hoffnungsvoller Liebe ergriffen war, hat Beethoven Gleiches an Goethes „Neue Liebe, neues Leben“ (Nr. 2 der obenerwähnten Gesänge Op. 75) gegeben. Es ist das Gegenstück zu Adelaide, feurige Beseelung eines von der Liebe überraschten und ganz hingenommenen Gemüts, voller Lebenslust und Jugendlichkeit, kein Seufzer, von Sentimentalität keine Spur, reines Glück eines gesundfrohen, kräftigen, soeben vom zündenden Strahl getroffenen Jünglingsherzen, die Musik ein reicher, mächtiger und doch nicht überwallender Strom, der Schluß ein entzückend Gemisch von Zärtlichkeit und Schalkheit.

Die Gesangwelt war, wie wir schon bemerkt haben, nicht das Beethoven vorzugsweise angehörige Gebiet. Aber ein Geist, gleich dem seinigen, konnte nicht da geweilt haben, ohne merkwürdige, weit auf die Nachfolger hinaus wirkende Spuren seiner belebenden Kraft zu hinterlassen. Wir werden deren auf demselben Gebiete noch mehr finden.

Beethovens Stellung.

Wie stand Beethoven in diesem Lebensanfang, in dessen Blütenpracht wir erst einen flüchtigen Blick geworfen haben? — Czerny, der über des Meisters wirkliche Stellung wohl unterrichtet war, bemerkt in seinen für O. Jahn gemachten Aufzeichnungen: „Man hat mehrmal im Auslande gesagt, dass Beethoven in Wien missachtet und unterdrückt worden sei. Das Wahre ist, dass er schon als Jüngling von unserer hohen Aristokratie alle mögliche Unterstützung und eine Pflege genoss, wie nur je einem jungen Künstler zu Theil geworden. — Auch später, als er durch seine Hypochondrie sich viele entfremdete, wurde seinen oft sehr auffallenden Eigenheiten nie etwas in den Weg gelegt.“ Dies Wort Czernys trifft ebensosehr das Tatsächliche, wie es auch die Ursachen der in Beethovens gesellschaftlichen Beziehungen von Zeit zu Zeit eintretenden Schwankungen richtig, wenn auch nicht vollständig, andeutet.

Digitized by Google

Vor allem Lichnowskys Haus war seine neue Heimat geworden, der Fürst sein wahrer Freund — und verdiente es zu sein, die Fürstin seine mütterliche Freundin. Das Verhältnis scheint zwischen diesen drei Personen ein wahrhaft vertrauliches gewesen zu sein. Ries erzählt, daß Beethoven, der ihn im Hause eingeführt, mit der Ausführung einer Komposition unzufrieden, sich ungestüm gegen ihn erwiesen. Darauf habe er sich selber an das Instrument gesetzt, die Sache aber nicht besser gemacht, und nun habe die ehrwürdige Fürstin, natürlich mitleidvoll für den jungen Menschen Partei nehmend, sich hinter Beethovens Stuhl gestellt und ihm ebenfalls ein paar derbe Kläppchen auf den Kopf gegeben, was denn Beethoven gutmütig lachend gleichfalls hingenommen. Offenbar war ihm auch die Teilnahme Lichnowskys wohltuend; seine Zustimmung konnte ihn, wie wir bei Fragen der Spielbarkeit gesehen, bestärken, sein Einspruch (wir werden Spuren davon finden) verletzte ihn nicht. Denn Beethoven war bei dem berechtigtsten Selbstbewußtsein fern von jeder Eitelkeit: er wollte nur sicher erkannt und erfaßt, nicht bewundert sein. Auf der andern Seite begriff Lichnowsky vollkommen, was man einem Künstler wie Beethoven, der künstlerischen Zierde seines Hauses, und dem Selbstgefühl eines solchen Mannes schuldig sei. Honoriert, wie die Quartettisten, konnte Beethoven für seine Leistungen bei den Morgenmusiken*) nicht werden; Lichnowsky bewog ihn, sein Hausgenosse zu sein. Wegeler fand ihn in Lichnowskys Palast gegen Ende des Jahres 1794. Auch bestimmte der Fürst ihm etwa um 1800, wie wir aus dem Briefe Beethovens an Wegeler (vom 29. Juni 1801) erfahren, ein Jahrgeld von 600 Gulden; gewiß eine willkommene Sicherstellung, nachdem die Unterstützungen von seiten des inzwischen vertriebenen Kurfürsten Max Franz längst aufgehört hatten.**) Beethoven wohnte abwechselnd im Palast Lichnowsky und auf dem Lande.

*) Der Fürst schenkte ihm, angeregt wahrscheinlich durch diese Aufführungen, ein vollständiges Streichquartett von ausgezeichneten Instrumenten italienischer Meister. Dasselbe wird in der Kgl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt.

**) Sein Kurfürstentum war in den Revolutionskriegen in Trümmer gegangen. Als die Franzosen im Sommer 1794 unter Pichegrus Führung bis an den Rhein vordrangen, flüchtete Max Franz im September, um nimmer nach Bonn zurückzukehren. Am 27. April 1800 legte er seinen Wanderstab in Wien nieder und bewohnte bis zu seinem am 26. Juli 1801 erfolgten Tode meistenteils ein kleines Schlößchen in Hetzendorf.

Digitized by Google

Der Fürst hat offenbar in Gesinnung und Behandlung keinen Wandel eintreten lassen. Aber bald zeigte sich die Unverträglichkeit des häuslichen Verhältnisses mit dem Künstler. Irgendeine Rücksicht fordert jedes Verhältnis dieser Art; und der Musiker, ungeschult und unerzogen, wie er aus der kleinen Stadt, aus engen aber anspruchsfreien Verhältnissen herübergekommen — und der starrsinnige, leichtgereizte Rheinländer —, und dieser Beethoven, welt- und lebensfremd, linkisch und eckig im Benehmen, weil er den Mangel früher Welterziehung fühlt, nicht aber überwinden kann, dieser Beethoven, der nur in seiner Tonwelt lebt; der sollte sich in die fürstliche Hausordnung, wie leicht man es ihm auch machte, fügen? — Die Tafel ist auf vier Uhr festgesetzt. „Da soll ich nun," klagt er einem Freunde, „täglich halb vier Uhr zu Hause sein, mich besser kleiden, für den Bart sorgen. . . . . das halt' ich nicht aus!" So zieht er häufig vor, lieber in einem Gasthause zu speisen; er ist da ungeniert. — Gelegentlich hat er einmal den Einfall, zu reiten (man erinnere sich des Browneschen Pferdes für die russischen Variationen), und Lichnowsky stellt ihm seinen ganzen Marstall zur Verfügung; — fremde Pferde soll er reiten? sich dafür verpflichtet, sich an den Marstall gewiesen sehen? er kauft sich ein eigen Pferd. — Irgend einmal hat die Dienerschaft den Künstler warten lassen, um zuerst den Fürsten zu bedienen; der Fürst, darüber oder über die Beethovensche Auffassung (die man sich vorstellen kann) ungehalten, befiehlt dem Jäger mit schallender Stimme, künftig, wenn er und Beethoven zugleich klingelten, diesen zuerst zu bedienen. Mehr bedarf es für den Musiker nicht, sich noch am nämlichen Tage einen eigenen Diener anzuschaffen.

Mag man bei diesen Vorkommenheiten lächeln. Gewiß aber hatten sie nicht in Eitelkeit oder Hoffart ihren Ursprung, sondern in einem, hier vielleicht unnötig sich geltend machenden Selbstgefühl des Künstlers und des unabhängigen Mannes, gegenüber dem vornehmen. Dies hat Czerny übersehen. Denn das ist eine der leidigen Folgen, die sich an jede privilegierte Stellung und so auch an den privilegierten Stand des Adels hängen, daß sie das natürliche zutrauenvolle Verhältnis vom Menschen zum Menschen selbst da trüben und stören, wo man das Privilegium lieber vergessen möchte, als geltend machen.*) Beethoven fühlte sich vornehm durch jene

*) Gewiß ist man verpflichtet, in dem Fürsten Lichnowsky und seinem Bruder, dem Grafen Moritz Lichnowsky, die reinste und verehrungsvollste Teilnahme für den großen Künstler vorauszusetzen, den sie so beflissen für

Digitized by Google

Kraft, die die Natur in ihn gelegt und die er mit seines ganzen Lebens Arbeit und Treue ausgebildet hatte für den ihm vor andern

ihr Haus zu gewinnen trachteten. Gleiche Gesinnung ist von allen in diesem Buche genannten Adligen anzunehmen, namentlich auch von dem gleich zu erwähnenden Grafen Franz von Oppersdorf. Dann muß man von Beethovens Hochgefühl und unabhängigem Sinn überzeugt sein, daß er Unbill sich nicht hätte gefallen lassen. Allein die Ständekluft bestand und besteht einmal, und bei aller Humanität, die seit Maria Theresia und Kaunitz den österreichischen Adel vor dem nördlicher ansässigen auszeichnet, lagen denn doch (man lese Mozarts Biographie) Fälle entgegengesetzter Färbung nicht allzufern. Beethoven hatte deren an eigener Person sicher nicht erfahren. Allein in voller Unabhängigkeit, dem Unterpfande voller Unantastbarkeit, befand auch er, dem Adel gegenüber, sich nicht. Er empfing Wertgeschenke von einzelnen, die er dann durch die Ehrengabe von Dedikationen erwiderte. Wie hoch man diese Ehren, wie unendlich höher man das schätzte, was Beethovens Geist jenen Verehrern spendete: — Gleichheit der Stellung war nicht vorhanden. Das Gefühl davon hat ganz gewiß in Beethoven gelebt und gar manche Schroffheit und Mißstimmung hervorgerufen.

So erklärt es sich, daß das Verhältnis zum Fürsten Karl Lichnowsky, trotz der wohlwollendsten Gesinnung auf der einen Seite und der dankbarsten von der andern, doch mehrere Male vorübergehende Störungen erlitten hat, z. B. im Spätsommer 1806. Beethoven war nach längerem Aufenthalte bei dem Grafen Brunswick in Ungarn einer Einladung des Fürsten auf dessen Gut Grätz bei Troppau in Schlesien gefolgt, um dort den Rest der besseren Jahreszeit im Freien zu verleben. Seine Stimmung war damals reizbar. „Seine Verhältnisse sind jetzt nicht die besten, da die Oper durch die Kabalen der Gegner selten aufgeführt ist und ihm also nichts eingetragen hat. Seine Gemüthsstimmung ist meistens sehr melancholisch und nach seinen Briefen zu urtheilen, hat der Aufenthalt auf dem Lande ihn nicht erheitert." So Breuning an Wegeler im Oktober 1806. Der Besuch bei Lichnowsky hatte inzwischen ein jähes Ende gefunden; schon am 1. Oktober war Beethoven in Wien, er war zurückgekommen beinahe wie ein Flüchtiger. Als Ursache wird erzählt, ihm sei einst in Grätz arg zugesetzt worden, sich vor fremden Gästen, noch dazu französischen Offizieren, hören zu lassen. Ja endlich sei ihm (gewiß nicht ernstlich) mit Hausarrest gedroht worden, da er sich beharrlich weigerte. Da sei er bei Nacht und Nebel über eine Stunde weit zur nächsten Stadt gereist und von da mit Extrapost nach Wien. Allerdings soll Beethoven später (1816) über dies Ereignis gescherzt und dabei geäußert haben: „Mit dem Adel ist gut umgehen, aber man muss etwas haben, worin man ihm imponire". Aber zunächst war doch der Bruch geschehen; sicherlich beiden Beteiligten zum Schmerz! Auch muß bald eine Aussöhnung stattgefunden haben, da Beethoven dem Fürsten schon Frühling 1807 das Manuskript der eben beendeten Coriolan-Ouvertüre zu einer Privataufführung überläßt. Aber neue Mißverständnisse drohten und traten ein, so im Jahre 1808, wo Reichardt Beethoven besuchte; er schreibt von ihm: „Beethoven hat sich von dem Fürsten Lichnowsky, bei dem er sich einige Jahre ganz aufhielt, gänzlich getrennt." Arg kann der Riß damals nicht gewesen sein, da Beethoven in einem Hause mit Lichnowsky, gerade unter ihm

Digitized by Google

verliehenen Beruf. Gerade die niedrigen Verhältnisse, in denen er aufgewachsen, hatten Selbstgefühl und Gleichgültigkeit gegen die ihm versagte Gunst der Verhältnisse geschärft. Ohne diesen unabhängigen Sinn hätte er auch als Künstler nicht vollführen können, was eben ihm zu vollführen oblag: dem Geist in der Kunst ein neues freies Reich zu gründen. Rang und Reichtum, bezeugt sein Freund Schindler, blieben ihm von Jugend an ganz gleichgültige Dinge, Zufälligkeiten, für die er keine besondere Achtung hatte: daher er in dem Menschen nur den Menschen erkennen und ehren wollte. Es war also sehr natürlich, daß in seiner Achtung der Fürst auf gleicher Stufe mit dem Bürger stand, und er hielt dafür, daß nur der Geist, das Göttliche im Menschen, nach seiner Potenz über allem Materiellen und Zufälligen emporrage und eine unmittelbare Gabe des Schöpfers sei, bestimmt, anderen als Leuchte voranzugehen. In solchem Sinn erkannte er die eigene ihm gewordene Stellung und ihre Bedeutung vollkommen sicher und in Demut.

In Demut. Niemand konnte mehr Güte, mehr Anhänglichkeit an die Menschen haben, niemand schneller verzeihen und vergessen, niemand konnte, wenn er in seiner Reizbarkeit und Weltunkunde gefehlt, bitterer bereuen und flehentlicher aus ganz rückhaltlos geöffnetem Herzen, über alles Maß abbitten und Versöhnung suchen, als er. „In was für einem abscheulichen Bilde," schreibt er bei solchem Anlaß in den neunziger Jahren an Wegeler, „hast Du mich mir selbst gezeigt! O ich erkenne es, ich verdiene Deine Freundschaft nicht! . . . . es war jedoch keine absichtliche, ausgedachte Bosheit von mir, die mich so gegen Dich handeln liess; es war mein unverzeihlicher Leichtsinn." So klagt er drei Seiten lang sich an und schließt: „Doch nichts mehr! ich selbst komme zu Dir und werfe mich in Deine Arme und bitte um den verlornen

auf der Mölkerbastei wohnte. Es dürfte daher kaum wahrscheinlich sein, daß Thayer recht hat, wenn er eine Stelle in seinem Briefe an den Grafen Oppersdorf vom 1. November 1808 — „meine Umstände bessern sich, ohne **Leute** dazu nöthig zu haben, welche ihre **Freunde mit Flegeln** traktiren wollen" — mit einer neuerdings bei Lichnowsky erlittenen oder wenigstens einbildlich erlittenen Unbill in Beziehung setzt. Vielmehr scheinen jene Worte, wenn sie überhaupt auf Lichnowsky gehen, noch ein Nachklang des früheren Vorganges zu sein. Im Jahre 1811 verbringt Beethoven wiederum einen Teil des Sommers in Grätz bei dem Fürsten, nachdem er von Teplitz auf weitem Umwege zu ihm gereist. Beweis, daß diese Verbindung für das Leben dauerte, wenn auch bei der Ungleichheit der äußeren Lebenslage der äußere Kontakt beider nicht immer gleich fest geschlossen, sondern Störungen ausgesetzt war.

Digitized by Google

Freund, und Du giebst Dich mir wieder, dem reuevollen, Dich liebenden, Dich nie vergessenden B.“ Einen ähnlichen Brief an Eleonore Breuning vom 2. November 1793 hat ihr Gatte Wegeler aufbewahrt; wir teilen ihn später mit.

Jener Sinn der Unabhängigkeit reichte bei Beethoven weit über die kleinen persönlichen Verhältnisse hinaus; im untrennbaren Verein mit brüderlicher Liebe für alle Menschen, die in seiner Auffassung alle gleich, alle Brüder waren, sollte sie Grundzug seines Lebens werden und in seinen Schöpfungen bedeutsam mitwirken. Man muß neben seinen persönlichen Verhältnissen die seiner Jugend in das Auge fassen. Siebzehnhundertsiebzig geboren, an der Grenze Frankreichs, in der Nähe des Emigrantenhofs in Koblenz, fand ihn die französische Revolution in dem rechten Alter, sich für sie, für die Idee von Freiheit und Freistaat zu enthusiasmieren, wenngleich er sicher nicht fähig war, die Folgen dieses unermeßlichen Ereignisses vorherzusehen, oder es klar zu begreifen. Schon der Zeitströmung nach war er Republikaner; dazu kam sein aus freiem Trieb unternommenes Studium der Alten, von denen ihm Plutarch besonders nahe gestanden zu haben scheint. „Platos Republik (erzählt Schindler) war in sein Fleisch und Blut übergegangen, nach ihrer Idee musterte er alle Verfassungen der Welt; so wollte er Alles eingerichtet wissen.*) Er lebte in dem festen Glauben,

*) Daß diese Ansichtsweise mit einer Neigung für monarchische Staatsform unverträglich war, leuchtet ein. Sie führte sogar, im Verein mit Beethovens allgemeinem Unabhängigkeitssinn, wohl auch im Hinblick auf den Wiener Hof, wie er sich unter Thugut und Metternich ausnahm und gegen den großen und selbstbewußten Künstler teilnahmlos verschlossen erwies, zu einer Verbitterung, die sich zuweilen in der barocksten Weise Luft machte.

So in einem zwischen dem 3. Juli und 17. September 1824 geschriebenen Briefe ohne Datum an Schott in Mainz, mitgeteilt in der Cäcilia, Bd. 28. Beethoven meldet seinen Verlegern die günstige Aufnahme der an sie verkauften Ouvertüre Op. 124 mit folgenden Worten: „Die Overture, welche Sie von meinem Bruder erhalten, ward hier diese Tage aufgeführt. Ich erhielt desswegen Lobeserhebungen etc. Was ist das Alles gegen den grössten Tonmeister oben — oben — oben, und mit Recht allerhöchst, wo hier unten nur Spott damit getrieben wird. Die Zwerglein — allerhöchst!!“ . . .

Es ist ergötzlich, wie die Verlegenheit bei dem (so natürlich veranlaßten) Bericht über den guten Erfolg des eigenen Werks unversehens und linkisch in die Sprache des äußersten Hochmuts umschlägt — der ihm so ganz fremd war —, und wie der „allerhöchste Tonmeister oben“ im Himmel ihn ebenso unversehens an die „allerhöchsten Zwerglein hier unten“ erinnert. Vorstellungen und Gedanken fliegen dahin, wie „Wolkenzug und Nebelflor“, im allerschönsten Scherzo-Prestissimo.

Digitized by Google

Napoleon gehe mit keinem andern Plan um, als Frankreich nach ähnlichen (— platonischen? —) Prinzipien zu republikanisieren, und somit sei der Anfang zum allgemeinen Weltglück gemacht."

Zum Glück war er nicht in der Lage, sich näher für diese bonapartistisch-platonische Republik zu betätigen; es blieb bei der Teilnahme des Gemüts, deren Grundtrieb man ehren muß, wie unklar auch das Urteil gewesen. Er blieb wenigstens besonnen genug, sich jenem Zuge nicht unzeitig hinzugeben. Im Jahr 1802 scheint sein Verleger Hofmeister im Verein mit andern ihm den Vorschlag zu einer Sonate revolutionärer oder republikanischer Tendenz gemacht zu haben. Dem antwortet er unter dem 8. April:*) „Reit Euch denn der Teufel insgesammt, meine Herren? — Mir vorzuschlagen, eine solche Sonate zu machen! Zur Zeit des Revolutionsfiebers — nun da — wäre das so etwas gewesen; aber jetzt, da sich Alles wieder ins alte Geleis zu schieben sucht, Bonaparte mit dem Papste das Konkordat geschlossen — so eine Sonate? — Wär's noch eine Missa pro sancta Maria a tre Voci, oder eine Vesper etc. — nun, da wollt' ich gleich den Pinsel in die Hand nehmen — und mit grossen Pfundnoten ein Credo in unum hinschreiben — aber, du lieber Gott, eine Solche Sonate — in diesen neu angehenden christlichen Zeiten — hoho! Da lasst mich nur, da wird nichts daraus."

Im Künstler wird aber jeder Moment erhöhten Lebens zum Kunstwerke. Beethovens Teilnahme an den politischen Bewegungen sollte zu einem der entscheidungsschwersten Werke führen.

Nicht ganz republikanisch, aber ganz menschlich war es, daß Beethoven, wenn denn einmal jene Rangunterschiede bestanden, mit Wohlgefallen sich nach dem Maßstabe höheren Ranges behandelt sehen wollte und sich mit argwöhnischer Aufmerksamkeit jeder Begegnung erwehrte, die ihn auf eine niedere Rangstufe zu verweisen schien. In Berlin hatte er 1796 vor Friedrich Wilhelm II. gespielt, unter anderm auch die S. 113 besprochenen Sonaten, Op. 5, vorgetragen, und beim Abschied vom Hofe hatte der König ihm eine goldene Dose, mit Friedrichsdoren gefüllt, überreichen lassen. Noch lange nachher erzählte Beethoven mit Wohlgefallen, daß es keine gewöhnliche Dose gewesen, sondern eine solche, wie sie den Gesandten gegeben würde. — Widerwärtig mußte daher Beethoven durch den herkömmlichen Adelstick in einer alten Gräfin berührt werden, die, als

*) Rechtschreibung und Gedankenstriche genau nach der Urschrift.

Digitized by Google

Louis Ferdinand nach Wien kam, dem Prinzen zu Ehren eine Assemblee gab, und, weil doch Hoheit ein Faible hatten für Musik und allerlei Künstlervolk, Musik machen ließ und auch den Herrn Beethoven dazu einlud. Nach der Musik kam denn das Souper, und da wurde für den Prinzen und einige vom hohen Adel eine besondere Tafel serviert. Dies gewahr werden, auffahren, während alles sich zurechtsetzt, sich in derben Ausfällen gegen die alte Närrin ergießen, den Hut nehmen und fortgehen: das folgte bei Beethoven natürlich wie Blitz und Donner. Der Prinz, der Beethovens Bedeutung vollkommen erkannt, fühlte mit ihm. Er verstand, ihm Genugtuung für die Kränkung zu geben, deren unschuldiger Anlaß er gewesen, veranstaltete einige Tage darauf ein feierliches Diner, wozu er einen Teil der Abendgesellschaft und jene Gräfin Etikette bat, und wies an der Tafel Beethoven auf der einen, der alten Dame auf der andern Seite den Platz neben sich an.

Nichts aber war ihm unleidlicher, als sich der Etikette der Großen zu fügen; das brachte er nimmer zustande, und wollte es auch nicht. Der Erzherzog Rudolf, nachheriger Erzbischof von Olmütz, war sein Schüler, beiläufig der einzige, den er nicht bloß im Klavier, sondern auch in der Komposition unterwiesen. Vergebens bemühen sich Höflinge, besonders der Hofmarschall, ihn in das rechte Gleis der unverletzbaren Etikette zu bringen. Ihrer feinen Winke, ihres andringlichen Meisterns überdrüssig, drängt er sich endlich höchst entrüstet zum Erzherzog durch und erklärt ihm: für ihn hege er allen möglichen Respekt, aber strenge Beobachtung dieser Vorschriften und Weisungen, die man ihm täglich geben wolle, das sei ein für allemal nicht seine Sache. Der Erzherzog lächelte gutmütig und befahl, ihn künftig seinen Weg ungestört gehen zu lassen — er sei einmal nicht zu ändern. Überhaupt stellte sich das Verhältnis ganz naturgemäß so heraus, daß der Erzherzog mehr darauf gab, von Beethoven unterrichtet zu werden, als dieser, ihn zu unterrichten. Beethoven hatte gewiß Sinn für die Würdigkeit und Anhänglichkeit seines Schülers und erwiderte die Gesinnung, die ihm entgegenkam. Aber trotz aller Nachgiebigkeit von des Prinzen Seite machten doch Stand und Rang ihren leidigen Einfluß fühlbar. Beethoven unterrichtete überhaupt nicht gern;*) zu den Lektionen beim Erzherzog ging er

*) Diese Unlust am Unterrichten, die wir schon zeitig an Beethoven gewahr worden sind, hatte ihren zureichenden Grund darin, daß die Lektionen nicht bloß Zeit, sondern auch Stimmung zur Komposition raubten. Am häu-

Digitized by Google

doppelt ungern, das kostete Vorbereitung, das forderte ein wenig Rücksicht auf die Toilette, und seine Zeit gehörte nicht ihm, sondern seinen Arbeiten. Mit Widerstreben lenkte sich sein Schritt zur kaiserlichen Burg, er nannte den Gang dahin seinen „Hofdienst". Auch mögen ihn wohl mancherlei Störungen in den Lektionen, wie

figsten und drückendsten mußte das in bezug auf den Erzherzog empfunden werden, da dessen Ansprüche sich füglich nicht abweisen ließen. Daher war Beethoven auch in späterer Zeit unerschöpflich in Klagen über dies seit 1805 lange Jahre hindurch dauernde Verhältnis. An Ries schreibt er:

„Wien, den 25. April 1823.

Lieber Ries!

Der Aufenthalt des Kardinals „(Erzherzogs Rudolf)" durch 4 Wochen hier, wo ich alle Tage 2½ ja 3 Stunden Lektion geben musste, raubte mir viel Zeit; denn bei solchen Lektionen ist man des andern Tages kaum im Stande, zu denken, vielweniger zu schreiben. — —"

Ein Jahr später muß der Erzherzog eine Säumnis in der Absendung verkaufter Partituren verantworten. Beethoven schreibt an Schott in Mainz:

„Wien, im November 24.

Mit Bedauern melde ich Ihnen, dass es noch etwas länger zugehen wird mit Abschickung der Werke. Es war eben nicht mehr so viel zu übersehen in den Abschriften; allein da ich den Sommer nicht hier zubrachte, so muss ich jetzt dafür alle Tage 2 Stunden Lektion geben bei Sr. Kaiserl. Hoheit dem Erzherzog Rudolf. Dies nimmt mich so her, dass ich beinah zu allem andern unfähig bin. Und dabei kann ich nicht leben von dem, was ich einzunehmen habe; wozu nur meine Feder helfen kann. Ohnerachtet nimmt man weder Rücksicht auf meine Gesundheit noch meine kostbare Zeit. — Ich hoffe, dass dieser Zustand nicht lange währt, wo ich sodann das Wenige, was zu übersehen, sogleich vornehme . . . ."

Dies „Wenige" kann aber auch nicht so schnell gefördert werden, als man wünscht. Einen Monat später schreibt Beethoven an Schott:

„Wien, den 17. December 24.

Ich melde Ihnen, dass wohl noch 8 Tage dahin gehen werden, bis ich die Werke abgeben kann. Der Erzh . . . . ist erst gestern von hier fort, und manche Zeit musste ich noch bei ihm zubringen. Ich bin geliebt und ausgezeichnet geachtet von ihm; allein — davon lebt man nicht, und das Zurufen von mehreren Seiten „Wer eine Lampe hat, giesst Oel darauf" findet hier keinen Eingang. Da die Partitur correkt gestochen werden muss, so muss ich noch mehreremal selbe übersehen; denn es fehlt mir ein geschickter Copist . . . . Denken Sie übrigens nur nichts Böses von mir! Nie habe ich etwas Schlechtes begangen . . . ."

Welch ein Schmerz auch für uns Spätere, daß ein Beethoven seine Zeit an die Liebhaberei eines Glücksbevorzugten dahingeben und seinen hohen Beruf, ja seine Lebenskraft beeinträchtigen, ja, — daß er nötig finden muß, nach oben seinen Charakter zu verteidigen, und mit alledem nicht einmal zu sorgenfreier und würdiger Existenz gelangt!

Digitized by Google

solche Verhältnisse bisweilen unvermeidlich machen, verdrossen haben. Nur Erzherzog Karl durfte während des Unterrichts zugegen sein: von ihm nur fühlte sich Beethoven nicht gestört, denn er hatte wohl erkannt, wie richtig der Held ihn zu würdigen wußte, und erwiderte das mit Ehrfurcht aus vollem Herzen.

Bei all dieser Sprödigkeit gegen Rangverhältnisse konnte Beethoven nicht umhin, die freiere Bildung und den früher und vielseitiger entwickelten Geist, den die begünstigte Stellung den sorgen- und berufsfrei gestellten Vornehmen gewähren können (und im österreichischen Adel hat es damals und später nicht an solchen gemangelt, die dem Können das Wollen gesellt), zu erkennen. Er fand, wie er Schindler selbst gesagt, in den Kreisen des Adels das bereiteste Verständnis; es ist wohl begreiflich, da der damals noch unbedingter in Österreich waltende Kastengeist den Bürgerstand auf seine Berufsarbeiten in untergeordneten Sphären und auf die derben materiellen Lebensgenüsse hinwies. Daher verkehrte Beethoven auch am meisten in jenen Kreisen und fand da seine wärmsten Anhänger, die zum Teil wahre Freunde und freundschaftliche Beförderer wurden. Unter ihnen sind Graf Moritz Lichnowsky (Bruder des Fürsten) und seine Gemahlin, Hofsekretär Zmeskall v. Domanovecz,*) Baron J. v. Gleichenstein, v. Pasqualati,

*) Zmeskall bewies ihm bis ans Ende eine beinahe kindliche Unterordnung, Treue und Dienstfertigkeit. Als begeisterter Musikfreund, tüchtiger Cellist und sogar Komponist (einige Quartette von ihm befinden sich in dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde) wußte er den Künstler Beethoven von Anfang an zu würdigen, und da er zehn Jahre älter war und vertraut mit Wien und dem Leben in den höheren Kreisen, vermochte er ihm auch in der äußeren Einrichtung des Lebens mit seinem Urteil und Rat zur Seite zu stehen. Von Anfang an scheint er die Zukunft des Bonner Ankömmlings erkannt zu haben. Und wie er sich's zur Ehre schätzte, ihm die zum Niederschreiben seiner hohen Tongedanken notwendigen Gänsekiele zu schneiden, so ging er mit den geringsten Papierschnitzeln, wenn Beethovens Hand einiges darauf geschrieben hatte, wie mit heiligen Reliquien um und bewahrte sie. So haben wir eine Menge kleiner Handbillette Beethovens an ihn, die bis zu des letzteren Tode reichen, oft ganz unbedeutenden Inhalts, aber doch für Beethoven und sein Verhältnis zu ihm charakteristisch. Beethoven hat alle Achtung vor Zmeskalls Gesinnung; wenn er demungeachtet in vielen seiner Zuschriften über die Persönlichkeit desselben mit einem gewissermaßen souveränen Humor verfügt, so beweist dies, daß Zmeskalls Freundschaft dem Leben Beethovens ein heiteres Element zugeführt hat, und wenn nie etwas von Empfindlichkeit seitens Zmeskalls verlautet, so muß dieser entschieden Proben wahrer Hochachtung von Beethoven empfangen haben, die ihn jene Witzeleien mit der heiteren Laune

Digitized by Google

Franz Graf v. Brunswick, seine Gemahlin Sidonie und seine Schwester Therese, beide treffliche Spielerinnen Beethovenscher Werke, Graf und Gräfin Browne, Fürst Lobkowitz und die Gräfin Erdödy, vor andern zu nennen, aus der Reihe der andern Freunde der treffliche Instrumentenbauer Andreas Streicher, der Jugend-

aufnehmen ließen, in der sie niedergeschrieben waren. Wir können uns nicht versagen, einige Briefchen hier mitzuteilen.

1. „An seine Hochwohl-wohl-wohlgeboren den Herrn von Zmeskall kais. und königl. wie auch königl. kaisl. Hofsekretär.

Seine Hochwohlgeboren, sowie des Herrn von Zmeskall Zmeskalität haben die Gewogenheit zu bestimmen, wo man sie morgen sprechen kann.

Wir sind Ihnen ganz verflucht ergeben.

B."

2. „Liebster Baron Dreckfahrer!

je vous suis bien obligé pour votre faiblesse de vos yeux. — übrigens verbitte ich mir ins künftige, mir meinen frohen Muth, den ich zuweilen habe, nicht zu nehmen, denn gestern durch ihr Zmeskall-domanovezisches Geschwätz bin ich ganz traurig geworden, hol sie der Teufel, ich mag nichts von ihrer ganzen Moral wissen, Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen und wenn sie mir heute wieder anfangen, so plage ich sie so sehr, bis sie alles gut und löblich finden, was ich thue (denn ich komme zum Schwane, im Ochsen wär's mir zwar lieber, doch beruht das auf ihrem ZmeskallDomanovezischen Entschluss. (reponse)."

Adieu Baron Ba . . . ron ron | nor | orn | rno | onr.

(voilà quelque chose aus dem alten Versatzamt)."

3. „Seine des Herrn von Z. haben sich etwas zu beeilen mit dem ausrupfen ihrer (darunter auch wahrscheinlich einige fremde) Federn, man hofft, sie werden Ihnen nicht zu fest angewachsen sein — sobald sie alles thun, was wir wünschen wollen, sind wir mit vorzüglicher Achtung ihr

F." (Freund?)

Zmeskalls musikalische Veranlagung erkannte Beethoven an und bewies dies ihm, der oft in Lichnowskyscher Hausmusik mitwirkte, bei dem selbst private Morgenkonzerte unter Beethovens Leitung stattfanden, zu denen nur ein ganz sorgsam ausgewählter Kreis von Personen Zutritt hatte, unter anderm durch die Ernennung zum Musikgrafen. So redet er ihn gern an. Zuweilen mochte Zmeskall als Mitwirkender in Streichquartetten dem Meister doch nicht genug tun. Da gab es denn viele scherzhafte Zornworte, wie diese:

4. „Der Musikgraf ist mit heute infam cassirt. — Der erste Geiger wird ins Elend nach Sibirien transportirt. — Der Baron hat einen ganzen Monat das Verbot, nicht mehr zu fragen, nicht mehr voreilig zu sein, sich mit nichts als mit seinem ipse miserum sich abzugeben."

5. „Verfluchter geladener Domanovetz — nicht Musikgraf, sondern Fressgraf, Diner-Graf, Souper-Graf etc. — Heute um halb eilf oder 10 Uhr wird das Quartett bei Lobkowitz probirt, P. D. die zwar meistens mit dem Verstande abwesend, sind noch nicht da — kommen Sie also — wenn Sie der Kanzley-Gefängniss-Wärter entwischen lässt . . . . . .

Digitized by Google

freund Schillers, und seine treusorgliche Gattin Nanette. Wie sehr übrigens das Bedürfnis der Gleichstellung bei Beethoven alle Verhältnisse durchdrang, sollte Baron Pronay in späterer Zeit noch erfahren. Er hatte Beethoven im Frühjahr 1823 in seiner schönen Villa bei Hetzendorf eine Reihe Zimmer eingeräumt, und Beethoven war in den ersten Tagen seines Aufenthalts sehr glücklich, den prachtvollen Park zu durchstreichen oder aus seinen Fenstern die reizende Landschaft zu überschauen. Aber bald hatte die Freude ein Ende. Beethoven fand es unausstehlich, daß der Baron, sooft er ihm im Park begegnete, stets so tiefe Verbeugungen vor ihm mache; ob er die erwidern solle? Schon Ende August verließ er die für den ganzen Sommer übergebene Wohnung.

Seine Stellung in den vornehmeren Kreisen der Gesellschaft hatte für Beethovens Leben eine noch tiefere Folge.

Er hatte, wie jeder Künstler, ein offen Auge für weiblichen Reiz und für zärtliches Gefühl ein empfängliches Herz. Die drei hübschen Schneidertöchter, bei deren Vater der junge Ries wohnte, waren ihm nicht entgangen und Ries nicht seinen Neckereien. Noch in späteren Jahren sah er schöne Gesichter gern, blieb auf der Straße stehen und blickte ihnen durch das Augenglas nach, so weit

---

Ich esse heute zu Hause des bessern Weines halber, wenn Sie sich bestellen, was sie haben wollen, so wär mir's lieb, wenn Sie auch zu mir kommen wollten, den Wein bekommen Sie gratis und zwar besser wie in dem hundsföttischen Schwanen — Ihr kleinster Beethoven."

6. „Geliebtester Conte di Musica! Wohl bekomme Euch der Schlaf, und auf heute wünschen wir euch einen guten Appetit und eine gute Verdauung. Das ist alles, was dem Menschen zum Leben nöthig ist, und doch müssen wir das alles so theuer bezahlen, ja liebster Conte, vertrauter amico, die Zeiten sind schlecht, unsere Schatzkammer ausgeleert, die Einkünfte gehen schlecht ein, und wir euer gnädigster Herr sind gezwungen uns herabzulassen, und Euch zu bitten um ein Darlehn von 5 Gulden, welches wir euch binnen einigen Tagen wieder zufliessen werden lassen . . . . . .

Lebt wohl, geliebster amico und conte di musica
Euer wohlaffectionirter Beethoven
gegeben in unserem Componir-Cabinet."

7. „Aeusserst wohlgeborner!

Wir bitten Sie uns mit einigen Federn zu beschenken. Wir werden ihnen nächstens einen ganzen Pack schicken, damit sie sich nicht ihre eigenen ausrupfen müssen. — Es könnte denn doch sein, dass sie noch die grosse Decoration des Cello-Ordens erhielten. — Wir sind ihnen ganz sehr recht gewogen Dero freundlichster Freund Beeth."

Von den übrigen oben im Text genannten Freunden und Gönnern Beethovens werden wir im Verlauf der Darstellung weiteres hören.

Digitized by Google

er konnte; wenn das bemerkt wurde, lachte er verlegen, doch nicht mißvergnügt. Seinen kleinen Werther-Roman mit der blonden Jeannette d'Honrath hatte er schon früh in Bonn durchgespielt; auch in Wien soll er mehr als ein Liebesverhältnis angeknüpft und mitunter Eroberungen gemacht haben, die manchem Adonis schwer, wo nicht unmöglich geworden wären. Ries erzählt von dem abendlichen Besuch einer schönen Unbekannten, die er bei offenen Türen bei Beethoven getroffen; er habe sich zurückziehen wollen, Beethoven habe ihm aber geheißen, zu bleiben und Musik zu machen. „Spielen Sie etwas Leidenschaftliches!“ habe er ihm zugerufen; — „nun etwas Zärtliches! — nun etwas Trauriges!“ — Die Schöne war aus eigenem Antrieb und unbekannt bei dem Künstler, für den sie begeistert war, eingetreten; es fand sich später, daß sie die Freundin eines fremden Fürsten sei.

Das alles waren flüchtige Neigungen. Um so tiefere Wurzeln schlagen, um so heftigere Erschütterungen sollte ein Verhältnis zur Folge haben, welches ihn eine Zeitlang mit der jungen Gräfin Julia Guicciardi verband.

Ihr Vater war in der Mitte des Jahres 1800, zum kaiserlichen Rat bei der böhmischen Hofkanzlei ernannt, von Triest nach Wien übergesiedelt. Da die Mutter eine geborene Gräfin Brunswick war, so hatte Beethoven ohne Zweifel bald Gelegenheit, der damals 16jährigen Tochter im eng befreundeten Hause des Grafen Brunswick nahezutreten; auch ward er ihr Lehrer im Klavierspiel.

Die erste Andeutung des Herzensverhältnisses vertraut Beethoven einem Brief an seinen Freund Wegeler an. Er schreibt am 16. November 1801: „Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht. Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit 2 Jahren zugebracht; wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, musste Misanthrop scheinen, und bins doch so wenig. Diese Veränderung hat ein liebes zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt und das ich liebe; es sind seit zwei Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erste Mal, dass ich fühle, dass Heirathen glücklich machen könnte. Leider ist sie nicht von meinem Stande, — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen, ich muss mich nun noch wacker herumtummeln.“ Schindler und andere noch ältere Freunde und Bekannte Beethovens berichten übereinstimmend, daß jene Zauberin Julia Guicciardi war.

Digitized by Google

Aber er hatte das Richtige erkannt; sie sollte, sie konnte nie die Seinige werden, wie er es sich in mancher seligen Stunde geträumt und in dem Brief an Wegeler verraten. Nur das sehnsüchtige Verlangen, eine geheime Flamme, in lichtverzehrender dunkler Glut unstillbaren Begehrens lebte fort im treuen Herzen und drängte zu künstlerischer Tat.

Das bekennt Beethoven selbst und urkundlich in seiner Sprache, in der unsterblichen

Sonata quasi una fantasia,

der in Cis-moll Op. 27 Nr. 2 (C. V. 93), die mit der Widmung „Alla Damigella Contessa Guilietta di Guicciardi" im März 1802 erschien, nachdem sie im Laufe des vorangehenden Winters, etwa um die Zeit des eben erwähnten Briefes an Wegeler oder etwas später komponiert worden. Einige Zeit hatte der beglückende Traum gewährt. Da tauchte die Ahnung, daß der Traum entschwinden, niemals Wirklichkeit werden solle, wie vorher in jenem Briefe, nun in diesen Tönen auf, vor dem Geiste des Liebenden stand die Trennung, ehe sie noch wirklich erfolgte. Es ist die Sonate, der die gemütlichen Österreicher, von der Sage jenes Verhältnisses geleitet, den Namen „Mondscheinsonate" gegeben haben.

Der Komponist hat sie Phantasie-Sonate genannt. Denn sie hat die Ausdehnung und Zusammensetzung und — wie sehr! — die volle Wichtigkeit einer Sonate; aber sie konnte nicht die allgemeine und im allgemeinen wohlbegründete Form (vgl. S. 97) einer solchen haben. Sie beginnt mit dem Adagio, dann folgt der Zwischensatz, der früher Menuett, später Scherzo oder gar nicht benannt wurde, dann folgt das Finale. Nach herkömmlichem Gesichtspunkte müßte man sagen: es fehlt der erste Satz, das Allegro. Aber dieses Allegro, das war nicht zu komponieren! das war sein sonstiges, vielbeschäftigtes, vielfach angeregtes Leben, das hätte vielleicht von dem ersten entzückenvollen Finden erzählen können, von den verrenkten Verhältnissen und Begriffen dieser Welt, die einer Gräfin wohl gestatten, einen Musiker zu lieben, aber nicht ihn zu heiraten, oder von den finsteren Mächten, die trennend zwischen die Liebenden getreten. Was galt das alles jetzt dem Unseligen, der sich beugen und ausbluten mußte unter den nimmer müden Natterbissen der Entsagung? Was hätte er ihr davon zu sagen gehabt, das sie nicht gewußt, oder das würdig gewesen wäre, in diesem Augenblicke gesagt zu werden?

Digitized by Google

So singt er denn zu den müde über die Saiten schleichenden Fingern das leise leise Lied entsagender Liebe: es ist ein Abschied von aller Hoffnung der dürstenden Seele, dem sich das Wort versagt, dem der bange Hauch aus weher Brust kaum eine Weise leihen kann, dem der Puls des Rhythmus, kaum erweckt, stockt, und sich dehnt, wie der lange Scheideblick des Entsagenden. Dabei schleicht gespensterleise schwebenden Schrittes das Leben in Tiefen hinab, in denen kein Labsal für diese Schmerzen sich findet. Und so edel, so still und unberührt von jedem aufwühlenden Sturm der Leidenschaft fließt dies Klagelied hin! Kein Kampf gegen irdische Gewalt trübt diese Seele, die nicht wollen kann, was Tugend nicht erlaubt. So irrt das Lied, stets sich selber treu und gleich, aus dem heißen Cis-moll in das trosthelle E-dur, das sich sogleich zu Moll trüben muß. Da drängt sich dieser Schritt in die Tiefe, dessen Gedanken der Baß zeichnet, drohend heran, daß fast die übervolle Brust zerspringt. Und im schmerzlich siedenden Fis-moll setzt der Gesang von neuem ein; ewig der eine Gedanke, wechsellos, unabgewendeten Auges, blickt er in das Auge des Leidenden, und die Tiefe gibt nur das Echo dieser Klage zurück — und alles Verlangen, wie hoch und weit es flehend ausschaue, sinkt zurück in die Klage und erstirbt in der Tiefe, die das Lebewohl! mit Grabesstimme widertönt.

Das war das Lied der Entsagung. Ihm folgt die Scheidung: „O denke mein! — ich denke Dein! Leb' wohl, leb' wohl" flüchtig (es ist der zweite Satz, Allegretto genannt) abgebrochen, und nachweinend bis zum letzten „auf ewig!" Welche Bilder vergangener, schwindelndseliger Augenblicke, welche Schatten dunkler Zukunft dann der Seele des Entsagenden vorüberschweben im Trio, — wer legt das aus?

Und nun muß weitergelebt werden, stürmt man hinaus, und zürnt und wehklagt — und alle Schläge und alle Donner des Schicksals sollen das erhabene Haupt des Geweihten nicht beugen.

Das sagt die Cis-moll-Sonate denen, die ihre Sprache verstehen.

Die Sonate entstand, wie oben gesagt, im Winter 1801/1802. Mag in ihr der Künstler Beethoven vorahnend von seiner Liebe Abschied nehmen; der Mensch scheint den herben Schmerz der wirklichen Trennung erst nach dieser Komposition erfahren, mit sich durchgekämpft und überwunden zu haben. Beethoven brachte den größten Teil des Sommers 1802 bis in den Oktober hinein auf dem Lande zu, in Heiligenstadt, einem freundlich gelegenen, damals

Digitized by Google

noch ländlich stillen und einsamen Orte bei Wien. Der Arzt hatte ihm Einsamkeit und Ruhe zur Schonung seines Gehörnervs empfohlen, aber diesem ärztlichen Rate kam, wie er selbst in einem zu Heiligenstadt verfaßten, testamentartigen Schriftstücke ergreifenden Inhalts bekennt, „natürliche Disposition“ entgegen, d. h. eine tiefe Gemütsverstimmung, die zunächst in körperlichem Übelbefinden, und zwar einem Unterleibsleiden, besonders aber in der je länger je mehr gesteigerten Schwerhörigkeit Beethovens ihren Grund hatte. Wir werden von den Leiden, welche ihm durch das Schwinden des Gehörs verursacht wurden, später ausführlicher hören, hier genüge mitzuteilen, daß er damals an der Wiederherstellung seines Ohres verzweifelte und Selbstmordgedanken nur durch sittliche Energie zurückdrängte, von freundschaftlichem oder gar noch innigerem Verkehr mit den Menschen aber sich ausschließen zu müssen glaubte. „O ihr Menschen,“ schreibt er in jenem, man könnte wohl sagen, letzten Willen am 6. Oktober 1802, „die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wisst nicht die geheime Ursache von dem was euch so scheinet, mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens . . . . ., aber bedenket nur, dass seit 6 Jahren ein heilloser Zustand mich befallen . . . ., von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem Überblick eines dauernden Übels (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen, mit einem feurigen, lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, musste ich mich früh absondern, einsam mein Leben zubringen, wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinwegsetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte, traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestossen . . . . . Drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gern unter euch mischte, doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muss, für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feinere Unterredungen, wechselseitige Ergiessungen nicht statt haben . . .“ „Geduld, so heisst es, sie muss ich nun zur Führerin wählen, ich habe es — . . . schon in meinem 28. Jahr gezwungen Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand . . . Gottheit du siehst herab auf mein inneres, du kennst es, du weisst, dass Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun drin hausen.“ Und in der Nachschrift vom 10. Oktober

Digitized by Google

klagt er: „ja die geliebte Hoffnung, sie muss mich nun gänzlich verlassen, wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist auch sie für mich dürr geworden . . .“

Wer so schreibt, der kann in diesem Momente keine Heiratsgedanken mehr haben. Erschien Beethoven schon in jenem Briefe an Wegeler im November 1801, wenngleich gehoben durch seine glückliche Liebe, doch für eine dauernde Verbindung gehemmt durch die Ungleichheit des Standes und durch den Hinblick auf seinen Künstlerberuf, so muß, seitdem die zunehmende Taubheit oder wenigstens das Verzweifeln an einer wesentlichen Besserung des Hörens sich zwischen ihn und sein Mädchen wie ein unerbittliches Fatum gestellt, und, sei es in Wirklichkeit, sei es auch nur in seiner Vorstellung, die trennende Macht gebildet haben. So ergibt sich denn, daß Beethoven, als er in jenes stille Bauernhaus von Heiligenstadt flüchtete, nicht mehr der hoffnungsvolle, an dem Umgang mit Menschen sich wieder Erquickende war, in den ihn jene zauberische Maid gewandelt hatte, daß er vollends am Schlusse seines diesjährigen ländlichen Aufenthalts mit der Vorstellung, sie fürs Leben zu besitzen, abgeschlossen und eine solche Hoffnung mit den übrigen Lebensfreuden begraben hatte. Aber zwischen dem Anfang und Ende dieser Entwickelung — welche Kämpfe müssen da stattgefunden, wie muß seine Seele gezittert haben, bis sie zum Standpunkte philosophischer Resignation hindurchdrang! Noch am 2. November 1803 schreibt er an den Maler Macco in Prag, welcher einige Sommermonate des Jahres 1802 in Wien zugebracht und Beethoven kennen gelernt hatte: . . . . „überhaupt hat mir's wehe getan, dass ich in Wien nicht mehr mit Ihnen sein konnte, allein es giebt Perioden im menschlichen Leben, die wollen überstanden sein und oft von der unrechten Seite betrachtet werden . . . .“

Daß die gesperrt gedruckten Worte an Macco auf die Lösung des Verhältnisses zur Guicciardi hindeuten, unterliegt wohl keinem Zweifel. Wir nehmen an, daß beim Erscheinen der Sonate in Cis-moll mit der Widmung an die junge Gräfin der Bruch noch nicht vollendete Tatsache war, sondern sich erst im Frühling oder Sommer 1802 vollzog. In welcher Weise das geschah, dies ist eine Frage, deren Beantwortung ziemlich gleichgültig ist, wenn man in jenem so schmerzlich ergreifenden Heiligenstadter Schriftstück den Beweis findet — und wie wir meinen, mit gutem Grund — daß Beethoven freiwillig zurückgetreten ist. Allerdings gedenkt er

Digitized by Google

dieser Angelegenheit in jenem Dokumente mit keinem Worte, aber der herzzerreißende Klageton, mit dem er verkündet, von nun an dem Umgang mit Menschen entsagen zu müssen, sagt lauter und vornehmlicher als ausdrückliche Erwähnung, daß der Entsagungen schmerzlichste von ihm gefordert wurde durch den Verzicht auf die Hand eines Mädchens, das ihm ihr Herz in Liebe ergeben hatte. Demgegenüber ist es ohne Belang zu wissen, ob etwa, wie manche annehmen, von außen her an der Scheidung der Liebenden mitgearbeitet ist, ob etwa die Eltern, wie Thayer meint, der Geliebten den Bewerber, taub, schwächlich, arm, niedriger Geburt, eigentümlichen Charakters wie er war, zurückgewiesen, oder ihm noch vor der Bewerbung die Unmöglichkeit einer Verbindung nahegelegt haben. Möglich, aber kaum wahrscheinlich! Doch was sollen Vermutungen, wo die Überlieferung, überhaupt kurz und verschwiegen in bezug auf dieses Verhältnis, auch von den Äußerlichkeiten der Lösung nichts berichtet! Wir begnügen uns mit dem, was gewiß ist, damit also, daß Beethoven vom Schicksal genötigt ward, seine Leidenschaft der Vernunft zu unterwerfen und zu verzichten, und dieser Nötigung als stiller Dulder sich unterworfen hat. Allmählich erlangte er so viel Beruhigung und Selbstbeherrschung, daß es ihm sogar möglich war, im elterlichen Hause der einstigen Geliebten als Gast zu verkehren, was aus einem kleinen im Jahre 1803 an den Violinvirtuosen Bridgetower (cf. Thayer II. S. 231) gerichteten Billett hervorgeht — eine Tatsache, die eine Zurückweisung von seiten der Eltern auszuschließen scheint. Noch einmal aber muß die alte Wunde aufgebrochen sein in dem Momente, wo Julia sich vermählte. Sie gab ihre Hand am 3. November 1803 dem Grafen Gallenberg, verließ bald darauf Wien und lebte mit ihrem Gemahl viele Jahre in Italien.

Beethoven wollte, wie aus der 1. Auflage des Schindlerschen Buches hervorgeht, dies Thema selbst von seinen ältesten Freunden niemals berührt wissen. Dennoch trat im Jahre 1823 das längst entschwundene Verhältnis abermals, diesmal aber mit allem irdischen Ballast beschwert, in das Leben. Graf Gallenberg, fruchtbarer Komponist von Balletts und Gelegenheitsmusik (in Neapel hatte er 1806 an der Komposition der Festmusik für die Krönung Joseph Bonapartes zum Könige beider Sizilien sich beteiligt), hatte etwa von 1821 an die Aufsicht über das Musikarchiv des kaiserlichen Operntheaters.

Beethoven hatte Schindler zum Grafen geschickt, um die Par-

Digitized by Google

titur seines Fidelio zu leihen. Bei dessen Rückkehr fand folgendes, in den Konversationsheften aus dem Februar 1823 schriftlich geführtes Gespräch statt.

Schindler: Er (Gallenberg) hat mir heute keine Achtung eingeflösst.

Beethoven: Ich war sein unsichtbarer Wohlthäter durch Andere.

Schindler: Das sollte er wissen, damit er mehr Achtung für Sie habe, als er zu haben scheint . . . .

Beethoven: Sie fanden also, wie es scheint, G. nicht gestimmt für mich? — woran mir übrigens nichts gelegen. Doch möchte ich von seinen Äusserungen Kenntniss haben.

Schindler: Er erwiderte, dass er doch glaube, Sie müssten die Partitur selber haben. Allein als ich ihn versicherte, dass Sie selbe wirklich nicht hätten, sagte er, das sei die Ursache Ihrer Unstetigkeit und beständigen Herumwanderns, dass sie selbe verloren haben.

Nun erkundigt sich Beethoven, ob Schindler die Gräfin gesehen, und setzt die Unterredung französisch fort.

Beethoven: J'étois bien aimé d'elle et plus que jamais son époux, il étoit pourtant plutôt son amant, que moi, mais par elle j'apprenois de son misère et je trouvais un homme de bien, qui me donnoit la somme de 500 Fl. pour le soulager, il étoit toujours mon ennemi, c'étoit justement la raison, que je fusse tout le bien que possible.

Schindler: Darum sagte er mir auch noch: „er ist ein unausstehlicher Mensch", aus lauter Dankbarkeit wahrscheinlich. Doch, Herr verzeih' ihnen, denn sie wissen nicht, was sie thun!!

1*) . . . . . mad. la comtesse?
était elle riche?

2 . . . . . elle a une belle figure jusqu'ici . . . . est ce qu'il y a longtemps, qu'elle est mariée avec Mons. de Gallenberg.

*) Die meist undeutlich und unvollständig geschriebenen Notizen lassen unbestimmt, wer die Fragen nach der Gräfin und ihrem Vermögen (bei 1) getan; die erstere scheint Beethoven, die andere Schindler zuzuschreiben. Bei 2. berichtet Schindler. Bei 3. ist die Schrift von „. . . bis moi" undeutlich. Vielleicht sollte gesagt werden: elle étoit (plutôt) à moi, que . . . Die Ziffern und die eingeklammerten Wörter sind zugesetzt. Zum Glück kommt auf diese Kleinigkeiten nicht viel an.

Digitized by Google

Beethoven: Elle (est) née Guicciardi, elle étoit „. . . moi“ 3 qu (e l') Epouse de lui avant son voyage de l'Italie — Arrivée à Vienne elle cherchoit moi pleurant, mais je la méprisois.

Schindler: Herkules am Scheidewege!

Beethoven: Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das edle, bessere geblieben?*)

Wir überlassen es dem Leser, sich innerhalb dieser ziemlich abgerissenen und zusammenhanglosen, mehr verwirrenden als aufklärenden Wechselreden zurechtzufinden; zu denken geben besonders drei Sätze aus Beethovens Erwiderungen: 1. Jétois bien aimé d'elle et plus que jamais son époux, il était pourtant plutôt son amant que moi.“ — 2. „Arrivée à Vienne elle cherchoit moi pleurant, mais je la méprisois.“ Und dazu Schindlers Ausruf: „Herkules am Scheidewege!“ — 3. „Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das Edle, Bessere geblieben?“ — Aus dem zweiten Satze könnte man auf eine Schuld Julias schließen. Aber was hatte sie so Schweres begangen, daß Beethoven sie bei ihrem Besuche trotz ihres Weinens geringschätzig behandeln zu dürfen glaubte? In ihren Tränen lag kein Schuldbekenntnis, diese Tränen waren Ausdruck ihrer Rührung, als sie nach vielen Jahren in des einstigen Geliebten an inneren und äußeren Stürmen frühzeitig gealtertes Antlitz schaute, Tränen wehmutvollen Gedenkens der Vergangenheit. Warum aber diese harte Zurückweisung? Etwa weil sie nicht ehelos geblieben, weil sie 1½ Jahre nach der Trennung geheiratet, weniger aus Herzensdrang als dem eifrigen Werben des hochadligen Kavaliers und dem Einfluß ihrer Eltern endlich unterliegend? Beethoven ist selbst, wie wir sehen werden, noch mehr als einmal nahe daran gewesen, über die Erinnerung an Julia hinweg sich ehelich zu verbinden, und daß sie aus ihrem Stande wählte, war doch das Natürliche. Anders freilich läge die Sache, wenn begründet wäre, was anekdotenhaft in der Familie Brunswick herumgegangen sein soll, daß nämlich Julia, schon verlobt mit dem Grafen Gallenberg, eines Tages zu ihrer Cousine Gräfin Therese Brunswick gekommen sei und sich dieser schluchzend zu Füßen geworfen habe: „Rathe Du mir, Du kalte Weise! Ich möchte ja so überaus gern meinen Verlobten, den Gallenberg, heimschicken

*) Natürlich buchstäblich getreue Mitteilung.

Digitized by Google

und den wunderschönen garstigen Beethoven — heirathen — wenn — wenn ich nur nicht so tief herunter steigen müsste!“ Wäre dem so, dann hätte die junge Dame überaus frivoles Doppelspiel getrieben, gegen das sich Beethovens reines Herz ebenso wie der Stolz des Genies von Gottes Gnaden empört hätte, und dann wäre auch nach vielen Jahren noch das „je la méprisais“ am Platze gewesen. Aber wir möchten die Richtigkeit der Erzählung nicht verbürgen und wollen eher glauben, daß Beethoven beim Wiedererscheinen Julias die alte Herzenswunde wieder schmerzen fühlte und sich durch schroffe Haltung gegen dieses Gefühl wehrte. Hat er doch merkwürdigerweise auch gegenüber den Freunden der Cis-moll-Sonate stets sich ablehnend verhalten. Er wollte durch nichts an die einstigen Kämpfe und Leiden erinnert sein. So scheint auch Schindler das je la méprisais verstanden zu haben, und darum setzt er in Ahnung der abgewiesenen Gefahr unmittelbar nach diesen Worten bedeutungsvoll hinzu: „Herkules am Scheidewege.“

Endlich Beethovens das Gespräch abschließende Bemerkung (Nr. 3), was bedeutet sie? Nichts anderes, als daß er ziemlich am Ende seiner Laufbahn, wo nach des Lebens Mühen und diesem Riesenschaffen sein Haupt sich mehr und mehr zur Ruhe zu neigen begann, sich bei gegebenem Anlasse noch einmal bewußt wurde, daß für ihn die Ehe nur eine Fessel gewesen sein würde, daß sein hoher Beruf in der Kunst nicht anders zu erreichen gewesen, als indem sein Seelenleben, in dessen Organismus heikle Familiensorgen nur störend hätten eingreifen können, durch Einsamkeit und Innenleben sich vertiefte.

Im Jahre 1852 hatte O. Jahn mit der betagten Gräfin Gallenberg eine Unterredung über Beethoven, deren Inhalt Thayer aus Jahns Notizen veröffentlicht hat. Die einstige Julia Guicciardi äußerte sich danach über Beethovens Strenge und Heftigkeit als Lehrer, seine Häßlichkeit, sein edles, feinfühliges und gebildetes Wesen, endlich über die Dedikation der Cis-moll-Sonate.

Mit dem freundlichen Eindruck dieser Schilderung der dankbaren Schülerin nehmen wir Abschied von dieser Episode, in der Überzeugung, daß Beethoven an Julia Guicciardi zum erstenmal die ganze Macht der Liebe erfahren, daß er entsagt hat, entsagen müssen, nicht zum Schaden seiner Aufgabe und der Welt. Er ist aus der Leidenschaft hervorgegangen als ein Höherer; das beweisen seine Werke, zunächst die um die Zeit der Katastrophe geschaffene

Digitized by Google

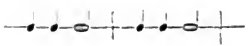
sieghaft empordringende D-dur-Symphonie, die alles übertraf, was in ihrer Gattung bis dahin geschrieben war; das beurkundete er endlich selbst, als er am Abend seines Lebens, an die Zeit des Schmerzes wehmütig zurückdenkend, aber die Größe seiner Schöpfungen mit stolzem Selbstbewußtsein empfindend, zu Schindler sagte: „Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das Edle, Bessere geblieben?“ —

Ruhen wir von diesen Stürmen einen Augenblick bei der andern

Sonata quasi una Fantasia, Op. 27. Nr. 1 (C. V. 93)

aus, der in Es-dur, gewidmet der Fürstin Liechtenstein, einer Gönnerin Beethovens. Die Widmung war ohne Zweifel nur durch äußere Verpflichtungen veranlaßt, nicht durch ein näheres Verhältnis; er schreibt an die Fürstin 1805 Ries wegen „mit der tiefsten Ehrfurcht“. Man darf daher wohl fragen, ob diese Es-dur-Sonate mit jener als Nr. 2 bezeichneten in Cis-moll und mit Julia Guicciardi zusammenhängt. Jeder äußere Anhalt fehlt. Wozu auch? Saxa loquuntur! die Töne sprechen.

In großer Ruhe, beschaulich hebt der Gesang des Andante an, kaum von linden Strömungen des Basses, der aber immer und immer wieder die Saite sanften Verlangens (die Septime der Dominante) trifft, angespielt. Der Rhythmus



ist sanfter, stets wieder nachdenklich weilender Einherschritt; in ihm hebt sich auch die Melodie zu jenem Ton der Sehnsucht empor, wie die beruhigtere Brust im nicht gestillten Begehr des Herzens, das jüngst so leidenschaftlich pochte, im tiefern stummen Atemzug schwillt. Das alles schwebt so still heran! — und ebenso still, nur beredter mit jener Beredsamkeit herzinnigster Erinnerung, schwebt über der dunkelnden Tiefe des Daseins die zweite Melodie vorüber, einen Augenblick wie von mildem Mondesglanz erhellt, und gleich wieder sich herabbeugend zur ersten. Da, ganz abgerissen, ganz fremd und unvorherzusehen, reißt ein Freudenblitz hinein; was für Bilder sind aus dem rätselvollen Hintergrunde des Gemüts hervorgetaucht? wehen rasch vorüber, haltlose Wallung, kaum empfunden, um schon dem stillen Sinnen zu weichen.

Aber sie haben erinnert an Unerfüllbares. Und nun wogt (zweiter Satz, Allegro molto vivace) die Seele in trüber, heimlich-

Digitized by Google

keitvoller Gärung, kräftig ringend und emporklimmend, und im überreizten Verlangen (die None) um- und abermals umschauend, und abermals bis zur Haltlosigkeit und Verstäubung aufgeregt.

Der dritte Satz (Adagio con espressione, As-dur) gießt erhabenen Trost in das wunde, müde Herz; — und nun kann (vierter Satz, Allegro vivace), wenn nicht glücklich, doch gewiß mutvoll und rüstig und freudig das Leben weitergekämpft werden! Der Mensch ist nicht da, glücklich zu sein, sondern die Werke zu wirken, zu denen er berufen. —

In solchem Sinne wendet sich nun Beethoven ganz wieder seinem Berufe zu, — er hatte ihn nie verlassen, die Liebe selbst wurde ihm zum Gedicht, während ihre persönlichen Ziele dahinfielen, — und richtet seine ganze Lebensweise auf ihn ein. Leben im Freien, Bewegung, Luft und Wasser, das ist seine leibliche, Lektüre der Alten und der Dichter, das ist eine geistige Nahrung. Anhänglichkeit an die Seinen, besonders an die Bonner Jugendfreunde, das ist ihm Bedürfnis, unermüdlich Schaffen und Arbeiten, das ist ihm Beruf und einzige Befriedigung. Alle sonstigen Geschäftigkeiten weiset er von sich zurück, sie belästigen ihn. Dem Leipziger Kapellmeister und Musikhändler Hofmeister, seinem „geliebten Herrn Bruder in der Tonkunst", dem er offenbar wohlwollte, schreibt er die kürzesten Briefe und gibt ihm unter dem 15. Dezember 1800 zu lesen; „Ich bin in der Briefstellerei erschrecklich faul, und da steht's lange an, bis ich einmal, statt Noten, trockne Buchstaben schreibe." Daß freundschaftliche Gesinnung zwischen ihnen obwaltete, nicht bloße Geschäftsverbindung, zeigt der ganze Briefwechsel, namentlich auch ein etwas späterer Brief Beethovens an Hofmeister vom 22. September 1803: „Wie gern wollt' ich Manches verschenken. Bedenke aber nur, Freund, Alles um mich her ist angestellt, und weiss sicher, wovon es lebt. Aber, Du lieber Gott, wo stellt man so ein parvum talentum com ego*) an den kaiserlichen Hof?" —

So war in der Tat die Stellung Beethovens bestimmt vorgezeichnet. Ohne Amt und Amtseinkommen, ohne sonstige Unterstützung, als das Jahrgeld vom Fürsten Lichnowsky, war er auf Tageserwerb angewiesen; Komposition war ihm nicht bloß Beruf und geistig höchster Genuß: sie war Hauptquell des nötigen Erwerbs.

*) Buchstäblich.

Digitized by Google

Am deutlichsten stellen sich alle Verhältnisse in Briefen an die Bonner Freunde dar; für sie hat er stets ein Herz, wenngleich er auch an sie nur selten schreibt. An Wegeler meldet er in dem bereits erwähnten Briefe vom 29. Juni 1801: „Stoffeln*) will ich nächstens schreiben und ihm ein wenig den Text lesen über seine störrige Laune. Er soll mir heilig versprechen, euch in euren ohnedies trüben Umständen nicht noch mehr zu kränken; auch der guten Lorchen (Eleonore von Breuning) will ich schreiben. Ich will ihm die alte Freundschaft recht ins Ohr schreien. Nie hab' ich Einen unter Euch Lieben Guten vergessen, wenn ich auch gar nichts von mir hören liess; aber Schreiben, das weisst Du, war nie meine Sache. Auch die besten Freunde haben Jahre lang keine Briefe von mir erhalten. Ich lebe nur in meinen Noten, und ist das Eine kaum da, so ist das Andre schon angefangen. So wie ich jetzt schreibe, mache ich oft drei, vier Sachen zugleich." Über den zweiten Breuning hatte er in demselben Briefe geschrieben: „Steffen Breuning ist nun hier und wir sind fast täglich zusammen. Es thut mir so wohl, die alten Gefühle wieder hervorzurufen! Er ist wirklich ein guter herrlicher Junge, der was weiss und das Herz, wie wir Alle mehr oder weniger, auf dem rechten Flecke hat. Ich habe eine sehr schöne Wohnung jetzt, welche auf die Bastei geht, und für meine Gesundheit doppelten Werth hat. Ich glaube wohl, ich werde es möglich machen können, dass Breuning zu mir kommt." — Bis an sein Lebensende dauerte seine treue Freundschaft für das Haus Breuning. Noch am 7. Oktober 1826 schreibt er an Wegeler: „Welches Vergnügen mir Dein und Deines Lorchens Brief verursachte, vermag ich nicht auszudrücken. Freilich hätte pfeilschnell eine Antwort darauf folgen sollen, ich bin aber im Schreiben überhaupt etwas nachlässig, weil ich denke, dass die bessern Menschen mich ohnehin kennen. Im Kopfe mache ich öfter die Antwort, doch wenn ich sie niederschreiben will, werfe ich die Feder meistens weg, weil ich nicht so zu schreiben im Stande bin, wie ich fühle. Ich erinnere mich aller Liebe, die Du mir stets bewiesen hast, z. B. wie Du mein Zimmer weissen liessest und mich so angenehm überraschtest. Ebenso von der Familie Breuning. Kam man von einander, so lag das im Kreislauf der Dinge; jeder musste den Zweck seiner Bestimmung verfolgen und zu erreichen

*) Es ist Christoph v. Breuning gemeint, der älteste Sohn der Hofrätin v. Breuning, der Geheimer Revisions- und Kassationsrat in Berlin wurde.

Digitized by Google

suchen; allein die ewig unerschütterlichen Grundsätze des Guten hielten uns dennoch immer fest zusammen verbunden."

Spricht sich in diesen Mitteilungen zunächst Beethovens treue Anhänglichkeit an die Freunde seiner Jugend aus, so gibt der Brief von 1801 auch Auskunft über seine damaligen finanziellen Verhältnisse. „Von meiner Lage," schreibt Beethoven, „willst Du was wissen: nun, sie wäre eben so schlecht nicht. Seit vorigem Jahre hat mir Lichnowsky, der, so unglaublich es Dir auch ist, wenn ich Dir es sage, immer mein wärmster Freund war und geblieben ist (kleine Misshelligkeiten gab es ja auch unter uns, und haben sie eben diese unsere Freundschaft nicht befestigt?), eine sichre Summe von 600 Fl. ausgeworfen, die ich, so lange ich keine für mich passende Anstellung finde, ziehen kann; meine Kompositionen tragen mir viel ein, und ich kann sagen, dass ich mehr Bestellungen habe, als fast möglich ist, dass ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache 6, 7 Verleger, und noch mehr, wenn ich mir's angelegen sein lassen will: man akkordirt nicht mehr mit mir, ich fordere, und man zahlt." So hatte sich in wenig Jahren (S. 23) das Verhältnis des Publikums zum Künstler geändert.

Er verdankte dies nicht bloß seiner Begabung und Leistung, sondern auch der Empfänglichkeit der Wiener und der Förderung seiner Freunde, namentlich der Lichnowskys, in deren Kreisen diese Werke zuerst Darstellung, Verständnis, Enthusiasmus fanden. Der Wiener hat, wenigstens in musikalischen Dingen, stets diese warme Empfänglichkeit bewiesen und ihr vertraut; er hat sich deshalb eine selbständige Entscheidung bewahrt und dieselbe, war sie nur erst günstig getroffen, mit wahrem Enthusiasmus geltend gemacht; wogegen der Norddeutsche, besonders der Berliner, den Werken der Tonkunst weniger naiv gegenübersteht und vom kritischen Standpunkte bis zur völligen Hingabe an das Gute mancherlei Wandlungen durchmacht. Allerdings fragt sich weiter, wie lange der südliche Enthusiasmus währt. Beethoven sollte es erfahren.

Bei jenen Mitteilungen an Wegeler fühlt man die Genugtuung durch, mit der der arme Musikantensohn aus Bonn auf seine Stellung in Wien blickt. Es ist aber nicht hohlköpfige Eitelkeit, die hier spricht, nicht jene Eitelkeit, die sich in unbedingter Selbstgewißheit wiegt, die nicht über sich und die Vorstellung ihres eingebildeten Wertes hinauskommen kann. Der Bakkalaureus im Faust „verfolgte froh sein innerliches Licht und wandelt rasch im eigensten Entzücken". Es war vielmehr die Befriedigung an seiner

Digitized by Google

Lage, die er sich selber geschaffen, die Bestätigung seiner Kraft und Lebenswahl, die ihm Gewähr nach außen und Bestärkung im Innern gab. Denn deren von Zeit zu Zeit zu genießen, ist Beruhigung, Kräftigung, fast dürfte man sagen: Bedürfnis für jeden Schaffenden.

Übrigens hinkte dem Beifall des Publikums, das Beethoven wahres Kunstgefühl entgegenbrachte, und der Gunst der Verleger, die den Wert seiner Kompositionen für ihre Kasse bald mit richtigem Blicke würdigten, die musikalische Kritik nur langsam nach, und es bedurfte der Künstler in der Tat der Stütze wohlberechtigten Selbstgefühles, um sich jener Kritik gegenüber ohne Zagen aufrechtzuerhalten und vom eingeschlagenen Wege nicht abzuweichen. Am 3. Oktober 1798 erschien die erste Nummer der später so berühmt gewordenen „Allgemeinen musikalischen Zeitung", unter der Redaktion von Rochlitz und im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Ist es schon auffallend, daß in Nr. 23 dieses Blattes, im März 1799, wo endlich von Beethoven als Komponisten Notiz genommen wird, der Rezensent nicht eines oder das andere der 8 Trios oder eine der 10 Sonaten, oder das Quintett oder die Serenade, welche damals unter den Opuszahlen 1—11 bereits erschienen waren, dem Leser vorführt, sondern so kleine Stücke wie die 12 Variationen über „ein Mädchen oder Weibchen" und die 8 Variationen über „Mich brennt ein heisses Fieber", so ist die Art ihrer Besprechung wahrhaft ergötzlich. „Dass der Herr van Beethoven," heißt es in dem von Thayer, Bd. II seiner Biographie mitgeteilten Musterstück von Rezension, „ein sehr fertiger Klavierspieler ist, ist bekannt, und wenn es nicht bekannt wäre, so könnte man es aus diesen Veränderungen vermuthen. Ob er ein ebenso glücklicher Tonsetzer, ist eine Frage, die, nach vorliegenden Proben zu urtheilen, schwerer bejaht werden dürfte. Recensent will damit nicht sagen, dass ihm nicht einige dieser Veränderungen gefallen haben sollten, und er gesteht es gern, dass die über das Thema: ‚Mich brennt ein heisses Fieber', Herrn Beethoven besser gerathen sind als Mozarten, der dasselbe Thema in seiner früheren Jugend gleichfalls bearbeitet hat. Aber weniger glücklich ist der Herr Beethoven in den Veränderungen über das erste Thema, wo er sich z. B. in der Modulation Rückungen und Härten erlaubt, die nichts weniger als schön sind. Man sehe besonders die Var. 12, wo er in gebrochenen Akkorden von F-dur nach D-dur modulirt, und wo er dann auf einmal, nachdem das Thema in dieser Tonart gehört

Digitized by Google

worden ist, wieder ins F zurückfällt. Ich mag dergleichen Uebergänge ansehen und anhören wie ich will, sie sind und bleiben platt, und sind und bleiben es desto mehr, je prätensionirter und ankündigender sie sein sollen. Ueberhaupt werden jetzt eine so ungeheure Menge von Variationen fabrizirt und leider auch gedruckt, ohne dass wirklich gar viele Verfasser derselben zu wissen scheinen, was es mit dem guten Variiren eigentlich für eine Bewandtniss hat." In späteren Nummern der Zeitung werden allerdings auch bedeutendere Kompositionen Beethovens der Beachtung gewürdigt. Über die verschrobene, halb unverständige, halb kleinliche Weise aber, in der dies geschieht, und über Beethovens ebenso bescheidenes wie männliches Verhalten gegenüber dieser Behandlung, wird weiter unten ausführlicher berichtet werden.

Wie er geschäftliche Dinge behandelte, ist genügend aus zwei Briefen an Hofmeister zu sehen, in denen zugleich die Unkenntnis ökonomischer Verhältnisse und der Widerwille des Künstlers gegen ihre Behandlung durchblickt. Unter dem 15. Dezember 1800 schreibt er jenem, der ihn um Verlagsartikel gebeten: . . . . „Bei Ihrer Antwort können Sie mir selbst auch Preise festsetzen, und da Sie weder Jude noch Italiener, und ich auch keins von Beiden bin, so werden wir schon zusammenkommen." Dann bestimmt er unter dem 15. Januar 1801 (wahrscheinlich hat Hofmeister nicht bieten wollen) den Preis des Septuor, der ersten Symphonie und einer großen Solosonate in vier Sätzen (es ist die aus B-dur, Op. 22) auf 20 Dukaten für jedes Werk, das Honorar für das erste Konzert auf 10 Dukaten. „Ich verstehe mich (fährt er dann fort) auf kein anderes Geld, als Wiener Dukaten; wieviel das bei Ihnen Thaler in Golde macht, das geht mich nichts an, weil ich wirklich ein schlechter Negoziant und Rechner bin. Nun wäre das saure Geschäft vollendet. Ich nenne das so, weil ich wünschte, dass es anders in der Welt sein könnte. Es sollte ein Magazin der Kunst existiren, wo der Künstler seine Kunstwerke nur hinzugeben hätte, um zu nehmen, was er brauchte. So muss man noch ein halber Handelsmann dabei sein, und wie findet man sich darin! du lieber Gott! das nenn' ich noch einmal sauer!"

Die Hauptsache war immer das Schaffen. Und hier ließ es Beethoven an nichts fehlen.

Man muß nur nicht seine Werke nach der Zahl derselben mit denen Bachs und Händels oder auch seiner nächsten Vorgänger vergleichen. Jene Alten hatten einen stets sichern Anhalt am gegebenen

Digitized by Google

Wort und den bestimmten Ansprüchen und Formen des Kirchendienstes, der namentlich Bach die größere Reihe von Aufgaben stellte; auch war ihr Orchester nicht so tief und vielgestaltig vom Geiste durchdrungen wie das Beethovens und seiner Vorgänger. Diese wiederum hatten für ihre Instrumentalmusik meist ein einfacheres Ziel, mithin einfachere Arbeit. Beethoven dagegen, hauptsächlich mit Instrumentalmusik beschäftigt, ohne äußeren Anhalt, weit über das Ziel seiner Vorgänger hinausdringend und seiner Instrumentalmusik einen ganz neuen und tiefen Charakter verleihend, dazu mannigfaltigerer, reicher ausgeführter Formen und Orchestration bedürfend, mußte für jedes solche Werk weit mehr Zeit und Geisteskraft aufwenden. Dazu kam eine große Gewissenhaftigkeit, die sich nirgends genugtat, bei jedem Gedanken immer tiefer einzudringen nötigte (was ohnehin in seiner Natur und Bestimmung lag) und bei so vielen Werken auch nicht eine einzige Nachlässigkeit gestattet, sondern jedes seiner Bestimmung gemäß hat vollenden lassen.

Sodann muß man nicht bei den Werken stehen bleiben, die, als solche bezeichnet, herausgekommen sind. Man muß die Kompositionen zuzählen, die nicht unter Opuszahlen, sondern numeriert oder auch ohne Nummern herausgekommen sind.

Eine besondere Reihe von Arbeiten ist bei dieser Rechnung in Erwägung zu ziehen; wohl möglich, daß nicht alles in dieselbe Gehörige bekannt und unter die Werke gesetzt ist: die Arrangements eigener Werke für andere Instrumente, von Beethoven selbst verfertigt, die hier ein für allemal in Betracht gezogen werden. Der Katalog*) ergibt folgendes:

Das **C-moll-Trio** Op. 1 ist zum Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncello 1817 umgearbeitet und als Op. 104 herausgegeben 1819 (chron. Verz. 36).

Das **Trio** Op. 3 von 1797 ist als Sonate für Piano und Violoncello als Op. 64 erschienen 1807 (chron. Verz. 21).

---

*) Nach Ries' Angabe hat Beethoven selber nur

1. Das Septuor als Violinquintett,
2. dasselbe als Klaviertrio, als Op. 38. erschienen,
3. das Quintett Op. 16 als Klavierquartett,
4. das Violinkonzert Op. 61 als Klavierkonzert eingerichtet. Zahlreiche andere Sachen hat Ries eingerichtet, Beethoven nur durchgesehen und, wie Ries berichtet, Bruder Kaspar Karl (von dem wir noch mehr hören werden) unter Beethovens Namen verkauft.

Digitized by Google

Das **Streich-Quintett** Op. 4 ist eine Umarbeitung des erst nach Beethovens Tode als Op. 103 1834 erschienenen Oktetts für Blasinstrumente und erschien 1797 (chron. Verz. 30 und 46).

Dasselbe **Quintett** ist als Sonate für Piano, Violine und Violoncello als Op. 63 herausgegeben 1807.

Die **Serenade** Op. 8 ist als Notturno für Piano und Bratsche als Op. 42 herausgegeben 1804 (chron. Verz. 31).

Das **Quintett** Op. 16 ist als Quatuor für Piano, Violine, Bratsche und Violoncello eingerichtet 1810 oder 1811 erschienen (chron. Verz. 61).

Das **Septuor** Op. 20 ist als Trio für Piano, Klarinette „oder" Violine und Violoncello als Op. 38 erschienen 1805 (chron. Verz. 80); vorher schon als Streichquartett 1802?

Die **D-dur-Symphonie** Op. 36 ist als Trio für Piano, Violine und Violoncello, wohl von Ries eingerichtet und von Beethoven durchgesehen, 1807 erschienen.

Von dem großen Ballett **Prometheus** Op. 43 ist ein Klavierauszug erschienen 1801.

Das eigentlich Bemerkenswerte ist, wie schon oben gesagt, daß Beethoven, der bei seiner Instrumentation so spezifisch genaue Farben zu wählen gewohnt war, sich zu Einrichtungen seiner eigenen Werke für andere Instrumente herbeigelassen; weniger auffallend wäre es gewesen, hätte er fremde Werke eingerichtet. Allein er hatte sich einmal für dieses Zugeständnis entschieden, — „das Uebersetzen ist eine Sache, wogegen sich heut zu Tage ein Autor vergeblich sträuben würde," schreibt er am 30. Oktober 1802 in der Wiener Zeitung, in einer „Nachricht" an das Publikum — belobt auch gelegentlich Hofmeister*) um die Herausgabe Mozartscher Arrangements.

*) „Die Uebersetzung (schreibt er ihm am 22. April 1801) der Mozartschen Sonaten in Quartette wird Ihnen Ehre machen und auch gewiss einträglich sein. Ich wünschte selbst hier bei solchen Gelegenheiten mehr beitragen zu können, aber ich bin ein unordentlicher Mensch und vergesse bei dem besten Willen Alles . . . . Recht hübsch wäre es, wenn der Herr Bruder auch nebst dem, dass Sie das Sextett so herausgäben, dasselbe auch für Flöte, z. B. als Quintett arrangirten. Dadurch würde den Flötenliebhabern, die mich schon darum angegangen, geholfen, und sie würden daran wie die Insekten herumschwärmen und davon speisen." — Mozartsche Sonaten und Quartettsatz! wie weit voneinander entlegen! Aber das vergaß er; Musik, Musik sollte vor allem gemacht werden, viel, für alle; allen sollte dargeboten werden, auch den Flöteninsekten. Das war der nächste wohlwollende Gedanke; weder die höheren Rechte der Kunst noch eigener Vorteil sprach hier mit, nur das wohlwollende Vergnügen, allen zu spenden.

Digitized by Google

Zu diesen Arbeiten muß man. um Beethovens Tagewerk richtig zu würdigen, außer dem Zeitaufwande für Konzerte und Privatmusik (dem er sich nicht entziehen konnte) die ebenso unvermeidliche Unterrichtslast rechnen. Daß er von Jugend auf nur höchst ungern unterrichtete, wissen wir. Demungeachtet nahm er solche Verpflichtungen, wenigstens in der Wiener Periode, sehr gewissenhaft, wenngleich er oft, in Arbeiten höherer Ordnung vertieft, die Schüler ferngehalten haben mag.

Beides hat Ferdinand Ries an sich erfahren, der Sohn jenes Bonner ersten Violinisten, von dem S. 11 die Rede gewesen. Ries kam, siebzehn Jahre alt, im Jahr 1801, wie Thayer überzeugend nachweist, nach Wien, als der „Christus“ seiner Vollendung nahte. Er überreichte einen Empfehlungsbrief seines Vaters, der sich der Mutter in ihrer letzten Krankheit hilfreich erwiesen hatte. Beethoven sagte dem jungen Ankömmling: „Ich kann Ihrem Vater jetzt nicht antworten; aber schreiben Sie ihm, ich hätte nicht vergessen, wie meine Mutter starb. Damit wird er schon zufrieden sein.“ Und er hielt Wort. Er unterrichtete den ihm Anvertrauten auf das sorgfältigste, ließ ihn Sätze oft zehnmal wiederholen, bis er zufrieden sein konnte; die letzte Variation Op. 34 mußte Ries siebzehnmal fast ganz vollständig vortragen. Allerdings überließ er den Schüler bei dringlichen Arbeiten sich selber, ohne sonderlich nach ihm hinzuhören, dafür verlängerte er die Lehrstunden, wenn es nötig schien, auf das Doppelte der Dauer. In diesen Lektionen erwies denn auch die vorzugsweise dem Geistigen zugewandte Richtung Beethovens ihren Einfluß. Gegen Fehler der Technik oder Bravour war er nachsichtig, gegen Fehler im Ausdruck leicht aufgebracht; jenes, meinte er, sei Zufall, dies Mangel an Kenntnis, Gefühl, Achtsamkeit. Was die musikalische Pädagogik hierzu sagt, kann unbeachtet bleiben; der Charakter Beethovens spricht sich darin aus. Er selber „pudelte oft, sogar öffentlich,“ erzählt Ries, der übrigens das Glück gehabt hat, sich seinem Meister in dessen letzten schweren Jahren dankbar erweisen zu können.

Ebenso gewissenhaft hat es Beethoven mit dem Unterricht des Erzherzogs Rudolf genommen. Wie schwer gleichwohl die Last dieses Unterrichts auf ihn drückte, haben wir bereits S. 130 von ihm selber vernommen. Der vornehme Dilettant wollte auch komponieren (es sind von ihm große Variationen über ein Beethovensches Thema von 4 Takten erschienen), nicht bloß spielen. Seinem Talent und den auftauchenden Stimmungen, wie sie auch gewesen sein

Digitized by Google

mögen, traten die erzherzoglichen und klerikalen Geschäftigkeiten, die Hofverhältnisse mit ihren Courtagen, Aufwartungen und sonstigen Ansprüchen, kurz dieses ganze zerstreuende, innerlich leere, von innen heraus erkältende, aller Stille, Sammlung, aller Erhebung zum Ideal widerstrebende Leben in den Weg. War endlich eine Zwischenzeit der Muße und Stille erhascht, so mußte der verdreifachte Beistand Beethovens ersetzen und ergänzen, was gefehlt, oder in diesem Lebensgetümmel verloren gegangen war. Das zehrte dann wieder an Beethoven, raubte ihm Stille und Sammlung des Gemüts und Stimmung, die Bedingungen künstlerischen Schaffens. Denn der Künstler kann nicht in beliebigen Stunden werken; er muß in sich ruhen, daß das neue Leben keime und gesund wachse, nicht verkomme, nicht im Gedränge hastig hervorgetrieben werde. — Zum Glück für Beethoven und uns waren das nur leidige Ausnahmszeiten.

Besonders zum Glück für ihn. Er für sein tiefinnerlich Werk bedurfte vor andern der Stille und freier Zeit und des Lebens im Freien; er brachte daher vor allem die gute Jahreszeit vom Frühjahr bis zum Spätherbst auf dem Lande zu. Über seine Lebenseinrichtung gibt sein trotz aller Irrtümer, die ihm begegnet sind, verdienstvoller Biograph Schindler befriedigende Auskunft, der nur wenig aus andern Quellen zuzusetzen ist.

Beethoven pflegte im Winter und Sommer mit Tagesanbruch aufzustehen und sogleich an den Schreibtisch zu gehen. Von da arbeitete er bis zwei oder drei Uhr, der Zeit seines Mittagstisches, nur daß er dazwischen frühstückte, auch ein- oder zweimal auf eine halbe oder ganze Stunde ins Freie lief, um innerlich weiter zu arbeiten. Diese plötzlichen Ausflüge wurden weder durch Kälte noch Wärme, weder durch Regen noch Sonnenschein gehindert; daher kam er jeden Herbst sonnverbrannt wie ein Winzer vom Lande zur Stadt zurück. Gleich nach Tische machte er, wenn er sich in Wien aufhielt, seine gewöhnliche „Promenade" einigemal rund um die Stadt herum, gleichviel, ob Regen oder Schnee, Kälte oder Hitze sich entgegenstellten. Nachmittags arbeitete er niemals, abends nur sehr selten. Nicht einmal mit Korrekturen wollte er dann noch belästigt sein, die ihm ohnehin die peinlichste Arbeit waren. Lieber schrieb er Noten ab. Am meisten liebte er, zur Zeit der Abenddämmerung am Flügel zu phantasieren, oder auch Violine oder Bratsche zu spielen; beide Instrumente mußten deshalb immer auf dem Flügel bereit liegen. Spätestens um zehn Uhr begab er sich zur Ruhe.

Digitized by Google

Im Sommer, auf dem Lande, schwärmte er tagelang umher, auch nachts bei Mondenschein, am liebsten in Wäldern und rauhen Gegenden; einer seiner Lieblingsaufenthalte war die Brühl, eine Gegend von erhabenem Charakter. Bei diesem Umherschweifen kamen ihm dann die Gedanken zu seinen Schöpfungen, oder wurden von ihm weiter ausgebildet. Daher hatte er sich gewöhnt, Notizbücher bei sich zu führen, in denen er, was ihm kam, aufzeichnete. Währenddessen vergaß er, besonders in den späteren Jahren, wo er mehr in sich gekehrt als in der Außenwelt lebte, zum großen Verdruß seiner Haushälterin nur zu oft, zur Mahlzeit heimzukehren, speiste dann, wenn er endlich inneward, daß die Zeit verpaßt sei, im ersten besten Gasthause, wohl gar vergessend, daß daheim geladene Freunde seiner und des Mahles warteten. Oft, wenn er sich, um zu notieren, niedergelassen — einer dieser Poetensitze, auf dem er über das Oratorium Christus und Leonore gesonnen, ist von Schindler bezeichnet: es ist im Walddickicht des Schönbrunner Hofgartens auf der Anhöhe eine Eiche, die sich zwei Fuß über der Erde in zwei Hauptäste teilt —, springt er auf und eilt weiter, ohne gewahr zu werden, daß er seinen Hut hat liegen lassen. Denn er lebt nur in seinen Werken.

Ganz bestimmt weiset Ries die Frucht eines solchen Ausflugs nach. „Bei einem Spaziergang (erzählt er), auf dem wir uns so verirrten, dass wir erst um acht Uhr nach Döbling, wo Beethoven wohnte, zurückkamen, hatte er den ganzen Weg über für sich gebrummt oder theilweise geheult, immer herauf oder herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Auf meine Frage, was es sei, sagte er: da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der Sonate eingefallen. Als wir in's Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, an's Klavier. Ich setzte mich in eine Ecke, und er hatte mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale. Es war das der Sonate Op. 57."

Mag uns hier, wo wir der Persönlichkeit des Künstlers so nahe getreten sind, Schindler auch noch Einzelheiten zur Ausstattung des Anblicks liefern.

Baden und Waschen im kalten Wasser gehörte zu den nächsten Bedürfnissen. Ging er während der Arbeit nicht aus, um sich wieder zu sammeln, so stellte er sich, nicht selten im tiefsten Negligé, an das Waschbecken, goß einen Krug Wasser nach dem andern auf die Hände, „brummte oder heulte" abwechselnd dabei

Digitized by Google

(denn singen konnte er nicht) ohne zu merken, daß er bereits wie eine Ente im Wasser stehe, durchschritt dann wieder mit furchtbar rollenden Augen oder ganz stierem Blick und doch scheinbar gedankenlosem Gesichte (in welchem sein Bart öfters eine abschreckende Länge erreicht hatte) einigemal das Zimmer, trat dann und wann an den Schreibtisch, um Notirungen zu machen, und trieb dann das Waschen und Heulen wieder weiter. So lächerlich solche Scenen immer waren, so durfte es doch niemand merken lassen, noch weniger ihn in dieser nassen Begeisterung stören, denn es waren dies Momente, oder richtiger, Stunden der tiefsten Meditation."

Auch als Getränk war ihm frisches, klares Brunnenwasser unentbehrlich; er trank es oft unmäßig vom Morgen bis zum Abend. Nächstdem gehörte der Kaffee für das Frühstück zu seinen dringendsten Bedürfnissen. Er bereitete ihn häufig selber und verfuhr dabei mit wunderlicher Gemessenheit. Das übliche blecherne Maß schien ihm zu ungenau; er zählte für jede Tasse, besonders wenn er Gäste hatte, 60 Bohnen selbst ab, mit einer Genauigkeit, wie bei keinem andern Geschäft. Bei Tische war er weniger wählig, am Abendtische sehr leicht zufriedengestellt: ein Teller Suppe, ein Rest vom Mittag genügten. Von allen Weinen war ihm Ofener Gebirgswein der zusagendste. Unglücklicherweise war er aber kein Weinkenner; ihm mundeten gerade die verfälschten Weine am besten. Sie richteten dann in seinem ohnehin geschwächten Unterleibe viel Unheil an, und dagegen half kein Warnen, weil er nicht zu unterscheiden wußte. Auch ein gutes Glas Bier und die Tabakspfeife wurden nicht verschmäht; dabei nun durften aber die politischen Zeitungen nicht fehlen, besonders die Augsburger Allgemeine, die ihm überhaupt viel Zeit wegnahm.

Diese Genüsse führten ihn, auch noch in den letzten Jahren, in Gasthöfe und Kaffeehäuser, deren er stets ein bestimmtes wählte, und zwar ein solches, das einen hinteren Ausgang hatte. Hier konnte man ihn am leichtesten sehen, wiewohl er sich da mit Fremden nur höchst selten in eine kurze Unterhaltung einließ. Sobald das letzte Zeitungsblatt durchlaufen war, zog er sich eiligst durch die Hintertür zurück.

Digitized by Google

Das Verhängnis.

In dieses harmlose, nur der Kunst geweihte Leben schlich sich gespensterhaft, unmerklich aus dem Dunkel hervortretend und unabwehrbar ein Geschick, das für den Musiker das schrecklichste, ja vernichtend erachtet werden müßte, auch für jeden andern Musiker es gewesen wäre. Wir haben dieses Geschickes vorgreifend schon erwähnen müssen.

Beethovens Gehör schwand.

Der Nerv, der dem Musiker natürlicher Lebensquell für seine Kunst und eingeborener Richter bei seinen Arbeiten ist, der vertrocknete. Wahrscheinlich begann diese Krankheit schon Ende der neunziger Jahre.

Die erste Kunde davon gibt Beethoven selbst in seinem Brief an Wegeler vom 29. Juni 1801 . . . . . „Nur hat der neidische Dämon, meine Gesundheit, mir einen schlechten Stein in's Brett geworfen: mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden . . . . . Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu. Seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weil mir nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub. Hätte ich irgend ein anderes Fach, so ging's noch eher: aber in meinem Fach ist das ein schrecklicher Zustand; dabei meine Feinde, deren Zahl nicht gering ist, — was würden diese hiezu sagen! Um Dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, so sage ich Dir, dass ich mich im Theater ganz dicht am Orchester anlehnen muss, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen ist es zu verwundern, dass es Leute giebt, die es niemals merkten; da ich meistens Zerstreuungen hatte, so hält man es dafür. . . . . Ich habe oft schon — mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zu der Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksal trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde."

Und dann bittet er, von diesem seinem Zustande niemand etwas zu sagen.

In jenem andern Briefe vom 16. November 1801, in dem er so glückvoll von seiner Liebe spricht, stellt sich das Unglück dicht

Digitized by Google

neben jenes heitere Bild. „Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit zwei Jahren zugebracht: wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, musste Misanthrop erscheinen, und bin's doch so wenig . . . . Glaub' nicht, dass ich bei Euch glücklich sein würde. Selbst Eure Sorgfalt würde mir wehe thun, ich würde jeden Augenblick das Mitleiden auf Euren Gesichtern lesen und würde mich nur noch unglücklicher fühlen. — Jene schönen vaterländischen Gegenden, was war mir in ihnen beschieden? Nichts als die Hoffnung auf einen bessern Zustand: er wäre mir geworden — ohne dieses Übel! O die Welt wollte ich umspannen, von diesem frei. . . . . Wäre mein Gehör nicht, ich wäre nun schon lange die halbe Welt durchreiset, und das muss ich. Nur halbe Befreiung von meinem Übel, und dann — als vollendeter reifer Mann komme ich zu Euch, erneuere die alten Freundschaftsgefühle. So glücklich, als es mir hienieden beschieden ist, sollt Ihr mich sehen, nicht unglücklich; nein, das könnte ich nicht ertragen. Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiss nicht.“*)

---

*) Das sogenannte Fischhoffsche Manuskript — eine zum Teil wertvolle und glaubwürdige, im Jahre 1827 als Grundlage einer authentischen Biographie veranstaltete, jetzt auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrte Sammlung von Kopien nach Notizen und Urkunden, die sich in Beethovens Nachlaß fanden — erzählt, im Sommer 1796 sei Beethoven einst ganz erhitzt nach Hause gekommen, habe Tür und Fenster aufgerissen, den Rock abgeworfen und sich so der Zugluft ausgesetzt. Dies habe eine Krankheit zur Folge gehabt, deren Stoff sich auf die Gehörnerven geworfen und den Grund zur Taubheit gelegt. Ob diese Mitteilung gegründet sei, kann nach so langer Zeit schwerlich ermittelt werden; sie gibt sich selbst nicht als zuverlässig, sondern als bloße Mutmaßung; denn es wird eine zweite Vermutung zugefügt: Die allzu große Reizbarkeit (Anreizung) des Gehörs könne, wie bei Naumann, die Taubheit zur Folge gehabt haben.

Ferner wird erzählt, es sei am St. Stephan ein Geistlicher in der Heilung von Gehörleiden sehr glücklich gewesen, und Zmeskall habe Beethoven dafür gewonnen, sich der Behandlung zu unterziehen; bald aber sei es Beethoven überdrüssig geworden, täglich zu dem Priester zu gehen und sich den nötigen Einträufelungen zu unterwerfen, ohne günstige Folgen wahrzunehmen. So sei denn die Behandlung abgebrochen worden.

Auch hier ist aus solcher Zeitferne nicht zu beurteilen, ob die Behandlung (durch einen Geistlichen!) Zutrauen verdient und Beethoven aus einer bei seinen dringlichen Arbeiten begreiflichen Ungeduld gefehlt hat, oder nicht. Jedenfalls ändern alle diese Vorgänge nichts an dem Furchtbaren seines

Digitized by Google

Wie dies tapfere Gemüt gekämpft hat gegen ein für jeden Menschen entsetzliches, für den Musiker, den Ohrmenschen, unfaßbares Geschick, wie bald da, bald dort ihm ärztliche Hilfe geboten wird, wie jede Hoffnung, eine nach der andern, unter dem Hauche des leise heranschleichenden Elends welkt, wie er von der Hoffnung zu neuen, ihn beschämenden Enthüllungen der Wahrheit, von Ermannung zur Verzweiflung schwankt und dennoch, seinem Vorsatze treu, nur Schritt für Schritt weicht, nur das unvermeidlich Verlorene oder Versagte aufgibt: das muß jeden, der von den Prüfungen der Menschenkraft und von dem gewöhnlichen Maß dieser Kraft eine richtige Vorstellung hat, mit Bewunderung und Ehrfurcht erfüllen.

Zunächst verscheucht ihn die Scham, in seinem Berufe gleichsam verneint zu sein — ein Gefühl, das sich nicht wegphilosophieren ließ — aus der Gesellschaft, verzichtet er auf das Wiedersehen der lieben Heimat und der Freunde seiner Jugend, muß er den Kunstreisen entsagen, die für Ruf und Lage des Musikers so wichtig sind. Ob nicht diese Hemmung ihn einige Zeit von dem Gedanken an Opernkomposition fern gehalten, wer kann das wissen? Wie will auch ein Taubgewordener, abgeschlossen vom Verkehr mit Menschen und von der Beobachtung des Singpersonals, Opern in Szene setzen? Beethoven selbst, als viel später der Generalintendant der Berliner Theater, Graf Brühl, ihn einlud, eine Oper für Berlin zu schreiben, verlangt, nach Berlin berufen zu werden, um sich besser nach den dortigen Singkräften zu richten; er hatte über der Zuträglichkeit der Sache das unüberwindliche Hindernis vergessen.

Selbst den harmlosen Naturgenuß vergiftet das hämische Schicksal. Im Jahre 1802 war's; da erging sich Beethoven im Geleit seines jungen Schülers Ries in der anmutigen Flur bei Wien, beiden die Seele ganz offen und erhellt vom milden Einfluß der Natur. Ries, in jugendlicher Unüberlegtheit, macht den geliebten Meister aufmerksam, wie artig der Hirtenknabe dort auf der selbstgeschnitzten Pfeife von Fliederholz in die Wiesen und Büsche hineinflöte, als müsse die Natur selber ihr Liedlein dazu geben. Beethoven lauscht und lauscht immer gespannter wohl eine halbe

Schicksals, und die Folgen so kleiner Fehltritte — wenn sie überhaupt stattgefunden — stehen so ganz außer Verhältnis mit letzteren, daß diese gar nicht in Rechnung kommen dürfen. Die Größe des Unglücks besteht ganz unvermindert fort.

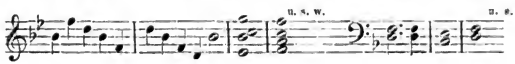
Digitized by Google

Stunde lang, ohne etwas zu vernehmen. Umsonst ist es, daß Ries, der seinen Fehlgriff gewahr wird, ihn versichert, er höre auch längst nichts mehr, der Knabe müsse aufgehört haben; Beethoven wird in sich gekehrt, „außerordentlich still und finster". Trüb und bang ist der Rückweg in die einsame Wohnung.

Dann lösen sich, einer nach dem andern, die Fäden, die Menschen gesellig aneinander knüpfen. Mit Tauben ist schwer verkehren, weil man sich ihnen schwer verständlich macht.*) Sie

*) **Eine eigentümliche Folge hatte später diese Erschwerung des mündlichen Verkehrs: Beethoven legte „Konversationshefte" an, in denen die mit ihm Unterhandelnden ihre Fragen und Begehren schriftlich eintrugen, bisweilen — aber sehr selten — auch er die Antworten. Diese letzteren sind ebensoviel von Beethoven selber herrührende Urkunden. Aber auch die nicht von ihm schriftlich beantworteten Anfragen oder Vorträge lassen öfter auf den Inhalt der Unterredung und Beethovens Meinung schließen, so daß diese Konversationshefte allerdings eine Quelle für die Biographie Beethovens sind. Solcher Hefte (Oktavformat) finden sich 136 mehr oder weniger starke im Besitze der Berliner Bibliothek, aus den Jahren von 1819 bis 1827. Sie sollen 1810 oder 1812 begonnen, die früheren aber verloren sein. Leider ist das vorherrschend verwandte Schreibmaterial weicher Bleistift auf sehr grobem Papier, so daß ein Teil der Schrift schon jetzt bis zur Unkenntlichkeit oder doch Zweifelhaftigkeit verwischt ist; einige Sätze von Beethovens Hand sind mit Bleistift geschrieben, aber mit Tinte überzogen.**

Der Inhalt folgt natürlich ohne alle Fachgliederung dem ganz zufälligen Verlaufe der Anfragen und Ansprachen, bisweilen im launigsten Spiel des Wirrsals, das wir Leben nennen. So findet sich in einem Hefte des Jahres 1819 auf der einen Seite, man weiß nicht, aus welchem Anlaß geschrieben, eine Notierung aus der Messe:



et vitam venturam a . . . . . et de (posuit)

und auf der gegenüberstehenden Seite vorher:

„Sie bekamen

1 Bouth a fl.	2		
Die kleine	1/3		
Brod			4
Kalbernes			30
. . . . (?)			30
Zitronen			36
Austern	4		48
	9	—	28,*

als hätte ein naturphilosophischer Puck die Ursachen mit der Wirkung in Bilanz gestellt. Schlimmer ist, daß fast überall die Namen der Schreiber

Digitized by Google

aber lauschen gespannt und bleiben dennoch unsicher des Vernommenen, mißverstehen, werden irre an dem, was vor ihren Augen verhandelt wird, irre am Sinn und der Gesinnung. Der Argwohn schleicht sich ein in das vorher so arglose Gemüt und nistet fest, von innen es verfinsternd; Argwohn, Mißtrauen, Reizbarkeit, jähzornig Aufwallen sind das Geleit der Taubheit. „Sie glauben nicht," schreibt Beethovens treuer Freund, Stephan von Breuning, am 13. November 1804 an Wegeler, „welchen unbeschreiblichen Eindruck die Abnahme seines Gehörs auf Beethoven gemacht hat. Denken Sie sich das Gefühl, unglücklich zu sein, bei seinem heftigen Charakter; dabei Verschlossenheit, Misstrauen oft gegen seine besten Freunde, in vielen Dingen Unentschlossenheit. Grösstentheils, nur mit wenig Ausnahmen, wo sich sein ursprünglich Gefühl ganz frei äussert, ist der Umgang mit ihm eine wirkliche Anstrengung, da man sich nie sich selbst überlassen kann."

Hier also sehen wir den Quell, aus dem so viel Unruhe, Mißkennung, verletzende Übereilung und Reue und Schmerz in ein von Grund aus offenes und wohlwollendes Herz fließen sollten. Äußerlich frei, ging Beethoven innerlich gefangen in der für ihn stummgewordenen Welt einher, in der er, künstlerisch in sich gekehrt, ohnehin fremd geblieben war. Seine Arglosigkeit selbst trug neuen Stoff in dies streitvolle Dasein; denn sie machte ihn leichtgläubig, dem vertrauend, der gerade zu ihm sprach. Seine erprobtesten Freunde — klagen unverdächtige Zeugen — können durch Unbeglaubigte, Unbekannte bei ihm verleumdet werden. Dem Beargwöhnten macht er dann keinen Vorwurf, verlangt er keine Erklärung ab, aber er zeigt ihm auf der Stelle die tiefste Verachtung. Der wußte nun gar nicht, woran er mit ihm war, bis die Sache, meistens zufällig, sich aufklärte. Dann freilich suchte Beethoven sein Unrecht so schnell als möglich wieder gutzumachen und war unerschöpflich in Reue und Versöhnung des Verletzten. Solange dieser Argwohn, den man geradezu Gehörkrankheit nennen möchte, sich nicht einmischte, war er seinen Freunden unerschütterlich treu; sie konnten in allen Bedrängnissen auf seine Teilnahme, soweit er zu helfen vermochte, auf seine tätige Hilfe unbedingt rechnen.

Ihm selber kehrte in so tiefer Bekümmernis der Gedanke an

---

fehlen, wo nicht etwa Schindlers wohltätige Hand sie zugesetzt, oder Inhalt und Handschrift sie ergeben.

Digitized by Google

Selbstmord öfter zurück. So schreibt er am 2. Mai 1810 an Wegeler: . . . . „Doch ich wäre glücklich, vielleicht einer der glücklichsten Menschen, wenn nicht der Dämon in meinen Ohren seinen Aufenthalt aufgeschlagen. Hätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, so lange er noch eine gute Tat verrichten kann, längst wär' ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst.“ — Wie nun aber bei allen Menschen das Gemüt sich aus jeder hohen Spannung in den Gegensatz zu retten sucht, so schlugen auch bei Beethoven die trüben und verzweifelten Stimmungen plötzlich in Ausbrüche seltsamer, oft kindischer Lustigkeit um. Darin war er, in schallend Gelächter ausbrechend, ebenso lärmend, wie vielleicht unmittelbar zuvor im Schelten; Zorn und Lustigkeit traten in dieser kräftigen Natur gleich stark hervor und wechselten aprilartig.

Auch in seine Kunst verfolgte ihn das Verhängnis. Hier aber konnte es störend nur in die Vorhöfe dringen.

Es untergrub allmählich sein Spiel, da hierbei nicht die bloße Vorstellung ausreicht, sondern das wache Ohr die Ausführung leiten und jeden Moment bestimmen muß. Er übte ohnehin nun nicht mehr fort und überließ in Gesellschaften und Konzerten lieber andern, namentlich seinem Schüler Ries (der aber nur bis 1805 in Wien blieb) die Ausführung seiner Werke. In der letzten Zeit wirkte sein Spiel mehr peinlich als erfreuend. Da er nicht mehr hört, so spielt er nicht mehr deutlich: die Linke legt sich bald der Breite nach auf die Tasten und verdeckt mit tiefsummendem Durcheinanderschall, was die Rechte oft allzu zart ausführt, bald überbietet er, im Durst etwas zu hören, die Kraft des Instruments und sprengt die Saiten reihenweise. Vergebens verfertigte der geschickte Instrumentenmacher Graff für Beethoven einen Schalldeckel, der die Tonwellen zusammengefaßt in sein Ohr leiten sollte.*) Der Tod war im Ohre.

---

*) In einem Skizzenbuche, dem sogenannten Petterschen, das Beethoven etwa im Jahre 1812 im Gebrauch hatte, findet sich mitten unter Entwürfen zu Kompositionen die Bemerkung: „Baumwolle in den Ohren am Klavier benimmt meinem Gehör das unangenehm Rauschende.“ Das Ohrenleiden war also ein doppeltes. Es bestand nicht nur in Schwerhörigkeit, die sich allmählich bis zur Taubheit steigerte, sondern auch in krankhafter Reizbarkeit des Gehörnervs, die sich der subjektiven Empfindung als Summen und Rauschen bemerkbar machte.

Digitized by Google

Das Übel störte auch mehr und mehr seine Direktion.

Ohnehin hatte er nicht Gelegenheit gehabt, sich darin zu vervollkommnen; das ist ohne fortgesetzte Betätigung an einem bestimmten Orchester oder Chor nicht erlangbar. Er nun vollends, mit reizbarem Gefühl für jeden Zug seines Werkes, konnte nicht die Ruhe finden, die zum allmählichen Zurechtrücken einer Ausführung gehört. Nur in sein Werk vertieft, wollte er den Vortrag gleich durch seine Bewegungen lenken, schlägt bei starken Akzenten gelegentlich auf Nebentaktteilen nieder, drückt sich beim Diminuendo zusammen, verlängert sich beim Crescendo, steht bei dem Tutti hochaufgerichtet auf den Zehen, mit beiden Armen wellenmäßig rudernd, wie zu den Wolken emporschwebend, alles an ihm in regster Tätigkeit.

Nun hinderte ihn obenein die allmählich wachsende Harthörigkeit, der Ausführung genau zu folgen. Die Ungewißheit, ob dieser, jener Eintritt wirklich erfolgt sei, das Hinhorchen danach brachte unabsichtliche Zögerung oft in solche Stellen, wo man dem Orchester den Zügel schießen lassen muß, und Schleppen oder Schwanken in die Ausführung, nicht selten auch unangenehme Verstimmung zwischen Direktor und Orchester hervor, das ohnehin an den Neuheiten der Werke, an dem plötzlichen Taktwechsel und unerwarteten Eintritten genug Anlaß hatte, aufzumerken. Selbst Ries, der dem Meister so nahestand, hielt in der Probe der Eroica den Eintritt des Horns vor dem dritten Teil des ersten Satzes für verfrüht und rief unwillkürlich laut aus: das klingt ja infam falsch! — wofür er, wie er sagt, beinahe eine Ohrfeige davongetragen hätte. Soviel wie möglich tat übrigens Beethovens Gutmütigkeit im Verein mit dem hohen Ansehen, in dem er als Komponist stand, die gute Stimmung zu erhalten oder wiederherzustellen. Wurde bei unerwartetem Taktwechsel umgeworfen, so brach er in ein dröhnend Gelächter aus und rief wohl: „Ich hab' es gar nicht anders erwartet und mich darauf gespitzt, so bügelfeste Ritter aus dem Sattel zu heben." Gingen aber die Musiker auf seine Idee mit Feuer ein, so fühlte er sich beglückt, rief ihnen ein donnerndes Bravi tutti! zu und gab auf dies Verständnis der Kunstgenossen mehr, als auf den Beifall des Publikums.

Ist das Übel wirklich ohne Einfluß auf seine Kompositionen geblieben, nicht in das Heiligtum, nur in die Vorhöfe gedrungen? —

Der um französische und belgische Musikpflege und literarisch allgemein verdiente Fétis und nach ihm Oulibicheff sind der

Digitized by Google

Meinung: Beethoven habe allmählich in seiner Taubheit die klare Erinnerung und Vorstellung von den Tonverbindungen und Wirkungen verloren und sei deshalb zu all diesen „Harmoniewidrigkeiten" gekommen, die „außerhalb der Grammatik" (regelwidrig) seien, zu diesen Antizipationen, die der russische Dilettant wohlgemut als häßliches Miauen, Übelklänge, um das wenigst empfindliche Ohr zu zerreißen (de miaulement odieux, de discordance à déchirer l'oreille la moins sensible) bezeichnet.*) Es kommt hier nicht darauf an, diese Auffassung zu erörtern, die den geistigen Inhalt und die Triebfedern ganz beiseite läßt, welche Beethovensche Gestalten aus der Idee des Werkes heraus mit innerer Notwendigkeit lenken, um ihn nach dem an Mozart und den Italienern gebildeten Geschmack (Oulibicheff) und nach den Regeln der alten Schule (Fétis) zu messen, die insgesamt ihren letzten Grund in dem Streben nach sinnlichem Wohlgefallen oder äußerlicher „Einfachheit und Mannigfaltigkeit" (wie das alte ästhetische Stichwort lautet) haben. Die Ansicht läßt sich ohnedem aus den Werken selbst vollständig widerlegen. Wie man nämlich über die späteren und letzten Werke auch urteilen, wie empfindlich man sich auch gegen jene vermeintlichen Anstößigkeiten erweisen möge, so ergibt sich doch, daß dicht daneben, oder vielmehr im innigsten Verband mit ihnen ein ganzer überreicher Blütenflor der zartesten, wohlklingendsten melodischen und harmonischen Gebilde — die Sache von diesem untergeordneten Gesichtspunkt angesehen — aufgesproßt ist, ja daß Beethoven nie zuvor so fein und zart gebildet, das heißt aber: innerlich vernommen hat. War er also dessen fähig, lebte das volle Bewußtsein der Tonwelt in ihm fort, so können nicht gleichzeitig jene vermeintlichen Anstößigkeiten den Mangel an diesem Bewußtsein beweisen.

Nicht so gröbliche Antastung hat in Beethovens künstlerischen Organismus dringen dürfen, wie hier auf den ersten flüchtigen Hinblick von einem ganz ungehörigen Standpunkte aus angenommen worden. Man müßte, um hier zuzustimmen, nicht nur den Beethoven vergessen, sondern auch den Künstler überhaupt. Der Tondichter hat sich von der ersten Zeit seiner Entwickelung an mit dem Tonwesen so ganz erfüllt, daß er in Wahrheit für sein Gestalten des äußeren Ohres gar nicht mehr bedarf; er hört innerlich, wie der Bildner — wie wir alle innerlich schauen, bedarf daher auch

*) Biographie v. Mozart. Teil 3, S. 268.

Digitized by Google

bei der Komposition gar nicht des Instruments (vielmehr übt die Zuflucht zu ihm oft einen hemmenden oder irreleitenden Einfluß) und wenn er sich desselben — wohlverstanden bloß zur Anregung — bedient, so kommt auf das leibliche Hören wieder nicht viel an.

In geistiger und künstlerisch wie menschlich begreiflicher Weise nur sollte jenes düstere Geschick seinen Einfluß in den Werken selber äußern.

„Wie ein Gespenst" — so sagt Beethoven selbst — aus der Nacht hervor, nebel- und gifthauchend schleicht das Bewußtsein des tückischen Übels, man weiß nicht wann und woher, hervor, oft in die heitersten Stunden wie in die herzlichsten Verhältnisse und in die kräftigsten. Aus welcher verhüllten Tiefe des Geistes ist dem Tonbildner die Gestalt des Allegretto in der F-dur-Sonate, das Largo in der D-dur-Sonate Op. 10, das Trio zum Scherzo im großen B-dur-Trio Op. 97 aufgetaucht? — Aus dem innern Zusammenhang der Werke wüßten wir darauf nicht zu antworten.

Dann noch eine anscheinend nur das Körperliche berührende Bemerkung. Beethoven verliert bei seinem allmählichen Ertauben zuerst die Fähigkeit, hohe Töne zu vernehmen, während die Empfänglichkeit für die Tiefe länger erhalten scheint.*) Naturgemäß; denn die allmähliche Abnahme eines Sinnes trübt zunächst die Deutlichkeit der Eindrücke. Nun ist aber im Tonleben die Tiefe vermöge der langsameren Schallwellen die dunklere Region, aus der sich die je höheren Tonlagen in wachsend-schnelleren Schallwellen je lichter und bestimmter

$$(\underline{C} : \underline{c} : \underline{g} = 1 : 2 : 3,$$
$$c : \underline{c} : \underline{g} = 4 : 8 : 12 \text{ Schwingungen})$$

erheben. Es ist kein willkürlich Gleichnis, sondern Naturwahrheit, wenn wir die Tiefe den Urschall, die Mutter nennen, aus der sich das Tonreich immer höher und reicher auferbaut, so weit, und weiter, als unser Sinn ihm folgen kann. Schwindet der Sinn, so

*) Diese Erscheinung war keine nur Beethovens Gehörkrankheit eigentümliche. Professor A. Lucae in Berlin hat im Archiv für Ohrenheilkunde (Bd. 15 p. 273 ff.) die Ergebnisse von gerade auf diesen Punkt gerichteten Untersuchungen veröffentlicht; hieraus geht hervor, daß Schwerhörige und fast Taubstumme, während ihnen die höheren Töne und die Sprachlaute längst nicht mehr vernehmlich sind, doch sich die Auffassung der tieferen Töne nicht selten bewahrt haben. „Von 117 vorzugsweise genau untersuchten gebildeten Schwerhörigen," sagt Lucae, „hörten allein 49 (also über 41 Proz.) tiefe Töne (c) noch auffallend gut, während 19 (also über 16 Proz.) diese Töne normal oder nahezu normal wahrnahmen."

Digitized by Google

verliert er stufenweis diese Folgekraft und sinkt in die dunklere Tiefe zurück, die zuletzt denselben in stillem Brausen umfängt, aus dem die Schallwelt und das Leben des Sinns emporgestiegen war.

Die Hinneigung zu diesem linden Atem der Tiefe nun ist ein hervortretender Charakterzug der Beethovenschen Komposition, und er wird es immer mehr im Fortschreiten seines Lebens. Der Urschall dröhnt leise fort im Tiefklang seiner Pianofortelagen (im Gellertschen Liede „die Himmel", in Largo- und Scherzosätzen, in den 33 Variationen), in den tiefen Haltetönen der Hörner und den tiefen Lagen der Bläser (schon in der Prometheus-Ouvertüre, in der B-dur-Symphonie, in der Fidelio-Ouvertüre), in der brütenden Stimmhäufung der Pastoralsymphonie, der neunten, der zweiten Messe; man würde nicht fertig, wollte man die Beispiele vervollständigen.

Daß dies nicht Manier gewesen oder geworden, daß es nicht pathologisch Erzeugnis aus seinem Befinden gewesen, dafür bürgt sein Künstlercharakter und sein durchaus geistiges und charakterkräftiges Wesen. Das eine kam nur zum andern, die Hinweisung des Sinnes zu der Hinneigung des Geistes nach der Tiefe. Er trug geistig und körperlich das Urphänomen des Tonlebens in sich, jenes Erbeben der Urkörperteile, in dem Leben sich regt und kundtut, in dem das Ganze sich weiset als durch und durch Lebendiges im Gegeneinander der Momente und in ihrem Einssein. Das dröhnt ihm aus der Tiefe, klingt und winkt ihm aus der Höhe; die Höhe, deren Ansprache seinem Ohr entzogen ist, erfaßt er kühnlichst in der Sonate Op. 106, sie ist ihm Stimme der Verheißung aus dem Jenseits im Benedictus der zweiten Messe, sie klingt ihm wie Delirium zu in jener letzten (Op. 111) der ahnungs- und vorbedeutungsschweren drei letzten Sonaten, in den letzten Quartetten. In ihm ist die Musik, andere sind glücklichstenfalls in der Musik. Er sprach sich selber aus, und damit das tiefste Wesen der Musik.

Man kann den Weg, auf dem er durch viele Leidensstationen dahinwallte, Schritt für Schritt verfolgen. Das sogenannte Fischhoffsche Manuskript (S. 156 Anm.) setzt den Anfang oder wenigstens die pathologische Begründung des Übels in das Jahr 1796. Damit stimmt Beethovens Angabe in seinem Testamente am 2. Oktober 1802, das wir später mitteilen. Jedenfalls scheint das Unheil ihn nicht plötzlich ergriffen zu haben, wie mit einem Schlage treffend; es kroch ganz leise, ganz unvermerkt im Entstehen heran

Digitized by Google

aus der Finsternis, dann beunruhigte, dann erschreckte sein allmähliches Gewahrwerden. Das ging so zwischen Zweifeln, zwischen Hoffnung und Entsetzen hin, bis der Unselige sich und dem Freunde an jenem 29. Juni 1801 gestehen mußte, daß er seit drei Jahren das Übel habe heraufwachsen sehen, daß es seit zwei Jahren ihn aus jeder Gesellschaft verbannt habe. Das weiset auf die Jahre 1798 und 1799 zurück, als auf die Jahre, in denen er allmählich an der Hoffnung auf Genesung seines Ohres verzweifelte —

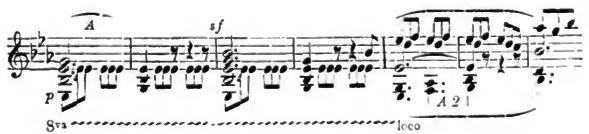
Im Februar 1797 war Adelaide hervorgetreten. Nehmen wir an, daß damals noch nichts vom bevorstehenden Ausgange geahnt war, obwohl die Entwickelung der Gehörkrankheit schon begonnen haben mochte.

Ebenfalls im Jahre 1797, im Herbst, trat die

Sonate für Piano, Es-dur, Op. 7 (C. V. 59),

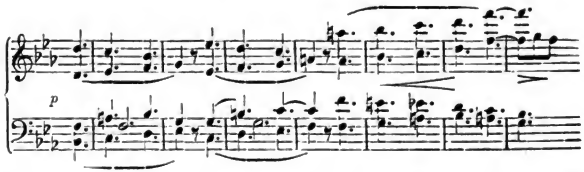
hervor, eins der feinsten Tongebilde, die wir überhaupt besitzen, nicht von dem leisesten Anhauch eines trüben Gedankens berührt, — wenn nicht doch vielleicht im Finale. Könnte hier (was höchst zweifelhaft ist) ein Einfluß jenes Unglücks vermutet werden, so dürfte doch nimmermehr von jenen plumpen Antastungen des Künstlervermögens die Rede sein, die den Geist an das körperliche Organ gebunden und mit ihm dem Verfall ausgeliefert meinen. Es ist dann nur von einem leisen Widerhall der Stimmung zu reden, die, durch jenes herankriechende Unheil wohl von Zeit zu Zeit geweckt, ohne besonderen nachweisbaren Grund hineinklingt. Überwiegend werden wir vielmehr jene heroische Kraft und die angeborene Heiterkeit antreffen, die den Grundcharakter Beethovens bilden, eine Heiterkeit beiläufig, die sich von der kindlichen und bisweilen skurrilen Heiterkeit Haydns unterscheidet, wie der selbstgewisse freie Mann von dem liebenswürdigen und reichbegabten Kinde.

In unserer Sonate nun füllt ein glänzendes, lebhaft angeregtes Spiel fast den ganzen ersten Satz, der im $^{6}/_{8}$ Takt mit Allegro molto con brio bezeichnet ist. Achtelbewegung tritt mit dem ersten Takt auf

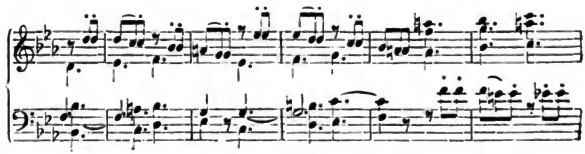


Digitized by Google

und treibt bis zum Schlusse des Hauptsatzes*) unausgesetzt vorwärts, wo das den Gegensatz bildende Motiv A (A 2 ist dasselbe, umgestaltet) einen Halt der Besinnung gewährt, die sich in den folgenden zwei Takten andeutet. Nur eine kurze Ausführung dieses Moments, und die Achtelbewegung hebt von neuem an und bildet den Seitensatz (oder vielmehr den ersten Satz der Seitenpartie), dem als zweiter einer jener stillbefriedigten, einfältig zum Herzen dringenden Gesänge folgt,



die — wahre Lieder ohne Worte, ohne den parfümierten Ausdruck — gleichsam das Wort auf den Lippen tragen



und von Mund zu Mund, von Stimme zu Stimme verpflanzen. Dringender, zuletzt stürmisch, schreitet die Bewegung fort und senkt sich zu einem dritten Satz in C-dur nieder, unerwartet, wie sanfter Sonnenglanz bisweilen plötzlich durch das Wolkengewühl dringt. Auch hier schlingt sich die Achtelbewegung hinein und bildet einen rauschend empordringenden vierten Satz, dem ein fünfter (man mag ihn als ersten Schlußsatz fassen) folgt, eigentlich nur eine Klangreihe von Harmonien, die zum zweiten und echten Schlußsatze führt, und damit zum Schluß des ersten Teils.

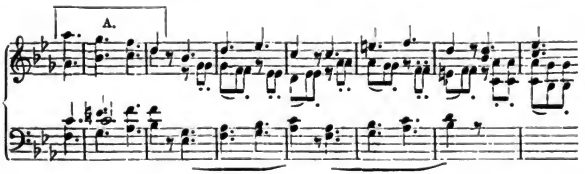
So stehen sechs Sätze vor uns — ein bisher noch nicht bei Beethoven wahrgenommener Anblick —, alle in einem ganz untrennbaren Gusse, keiner ohne völlige Zerstörung des Ganzen her-

*) Ohne Formenkenntnis, für die sich der Anhang anbietet, ist solch ein Bau nicht klar zu durchschauen.

Digitized by Google

auszunehmen, jeder ein Ausfluß aus dem vorhergehenden und in strengere Folgerichtigkeit aus ihm heraustretend. Auch bei den Vorgängern finden sich solche Satzhäufungen, bei Mozart namentlich (man sehe seine F-dur-Sonate Heft 1 der Härtelschen Ausgabe) von reizendster Mannigfaltigkeit und Liebenswürdigkeit; aber die feste innerliche Einheit und Notwendigkeit wüßten wir da nicht zu erweisen. Beethoven hat in diesem Satz einen Fortschritt für sich und für die gesamte Kunst getan; es werden ihm noch viele folgen, die ihn — um es nur im voraus auszusprechen — als Vollender der Formen bezeichnen, die von Italien herübergekommen und von Haydn und Mozart, auch hierin Beethovens Vorgängern, so meisterlich gefördert und so geistvoll benutzt worden sind.

Daß der zweite Teil die Sätze des ersten in neue Beziehungen bringt, der dritte den ersten im wesentlichen wiederholt, weiß man aus der Formenlehre. Beethoven war damit nicht befriedigt, der zweite Seitensatz schmeichelte sich noch einmal (jetzt bekanntlich in Es-dur) heran. Oben haben wir ihn erst einfach vernommen, dann mit beflügelter Rede, die sich von der Ober- in die Unterstimme verpflanzte. Jetzt nimmt nach der einfachen Darstellung bei A die Mittelstimme das Wort,



und die Oberstimme wird für eine Melodie frei, die bisher im Tenor vielleicht unbemerkt geblieben. Zuletzt kehrt die bewegte Rede doch wieder zu der verstärkten Unterstimme zurück. So inniglich hat Beethoven unter all den vorüberspielenden Tonbildern das eine am Herzen getragen.

Der zweite Satz, Largo con grand espressione überschrieben, ist eines dieser beschaulichen, tiefsinnenden und erhabenen Adagios, weit hinausgehoben über jeden Affekt, wie nur Beethoven sie geschrieben. Es ist das erste in dieser Reihe. — Das Scherzo (hier bloß Allegro überschrieben) bittet fast ab, so hoch ist das Largo — hoch wie Sterne über die nachtdunkle Erde — über

Digitized by Google

den Lebenskreis des ersten Satzes emporgeschwebt, und wendet sich (im Trio) jenem unruhvollen, grübelhaften Brüten zu, für das die Franzosen ein schönes Wort, „ruminer", vor uns voraushaben.

Nur daß die erste Frische nicht wiederkehrt! Ein weich zerflossenes Rondo scheint vom ersten Anklang an abzubitten den kecken Mut des ersten Satzes, bittend sich herabzulassen von der Sternenhöhe des Largo. So reizvoll und rührend es spricht, wir finden im ersten und zweiten Satze der Sonate nicht die Notwendigkeit dieses Ausgangs, der mit dem dritten Satze beginnt und im Finale sich vollendet. Was hat unsern Dichter auf diesen Weg geführt? —

Jenes ominöse Jahr, 1798, tritt gegen die vorigen mit bemerklichem Reichtum an Werken hervor. Alle können wir nicht zur Sprache bringen, heben aber an dieser Stelle die

Drei Sonaten für Piano, Op. 10 (C. V. 65),

mit Übergehung der ersten aus C-moll, hervor.

Zunächst zieht uns die zweite, F-dur, an, die liebliche, so leicht hingeschrieben, so fließend wie ein Brief aus geistvoller und dabei natürlicher Feder; der fragend beginnende Hauptsatz, der edel und sanft aufgerichtete Seitensatz, das alles stellt sich zueinander, als könnte es gar nicht anders sein; und es kann nicht anders sein, denn eins fließt aus dem andern. Der Schluß des Seitensatzes ist fast tändelnd, wendet sich aber gleich, wie hier ziemte, in das Ernstere zurück, fast in das Trübe, das aber vom spielend heitern Schlußsatze gleich weggehaucht wird. Natürlich bleibt bei so leichtem Sinne für den zweiten Teil nichts zu sagen; er hält sich an die Schlußformel des ersten Teils ($\overline{\overline{c}} - \overline{g} - \overline{c}$), führt sie, weit umherschweifend in freier Laune, mit beweglicher Gegenstimme weiter, läßt zuletzt den Hauptsatz in D-dur hell erklingen und leitet damit zum dritten Teil und zum Ende.

Statt des Adagio folgt eine „Menuett", mit Trio und Wiederholung der Menuett. Noch weniger wie in der F-moll-Sonate Op. 2 ist hier an eine wirkliche Menuett zu denken, wie Haydn sie geschaffen, Mozart und oft auch Beethoven sie nach- oder weitergebildet haben. Der Name ist uneigentlich gesetzt, weil die Bewegung nicht die gewöhnliche des zweiten Satzes (Adagio oder Andante), sondern eine lebhaftere — wir meinen, noch lebhafter als die Menuettbewegung — sein soll; Beethoven bezeichnet sie mit Allegretto. Er selbst scheint das Ungeeignete des Namens empfunden

Digitized by Google

zu haben; er hat das Trio, so bestimmt es nach vollkommenem Abschluß des Hauptsatzes selbständig auftritt und abschließt, unbenannt gelassen.

Dieser Satz nun, ein Meisterstück in kleinem Raume, tritt in F-moll in der Tiefe grüblerisch an, hebt sich, gelind andringend, zwei Oktaven hoch in die trostvolle Parallele (As-dur), um nur einen trostbietenden Augenblick zu erlangen, nur einen Augenblick zu ruhen. Nach der Wiederholung, die hier bei der Tiefe des Inhalts nicht formeller Gebrauch, sondern mehr wie je Notwendigkeit ist, schwebt der zweite Teil in kurzabgebrochenen ängstlichen Wechselreden zwischen der ersten und zweiten Stimme, bis er befriedigungslos auf einem Halbschlusse stockt. Jener grüblerische Gedanke des ersten Teils kehrt wieder, aber mild und hell wie Flötenton, in der Höhe; eine zweite Stimme schließt einen Augenblick nachahmend an, ebenfalls in hoher Lage; schmerzliche Klänge geleiten wieder hinab; der Schluß im Haupttone wird durch das gefaßte Wort des Schlußsatzes entschieden.

Besinnen wir uns einen Augenblick: was hat das alles zu bedeuten?

Die Antwort, daß die Form Wiederkehr des Hauptgedankens fordere, verwerfen wir durchaus; die Form gebietet nicht über den Inhalt, sondern der Inhalt schafft sich oder wählt sich die Form, — wenigstens bei dem wirklichen Künstler. Auch jene ganz richtige Antwort befriedigt uns nicht, daß der Komponist zu dem Hauptgedanken zurückgezogen werde, weil es eben sein erster sei. Dann hätte Wiederholung genügt, hier aber ist Umgestaltung erfolgt, und bedeutsame. Es ist keineswegs bloßer Wechsel der Tonregionen, wie man ihn oft zu äußerlicher Mannigfaltigkeit verwenden sieht. Beethoven hat tiefer geschöpft. Sein Satz dringt leise und hastig aus der Tiefe, und zwar in Oktaven (von C und c) empor, bis eine dritte Stimme mit kurzer Gesangformel an- und abschließt. Es ist ein dunkler, grüblerischer Sinn, der sich herauswinden möchte. Die Wiederholung geschieht von einer einzigen Stimme, zwei Oktaven höher (von $\overline{\overline{c}}$ an) beginnend. Sie ist bei aller Milde und Süßigkeit des Höhentons einsam, diese Stimme, und bang: kaum bietet ihr gegen das Ende die nachfolgende Stimme schwachen Anhalt. Das ist schon veränderter Sinn; erst die nachfolgenden schmerzlichen Akzente knüpfen das Letze mit dem Ersten enger zusammen.

Nun fasse man das ganze Tongedicht, soweit wir es bis hierher kennen, zusammen.

Digitized by Google

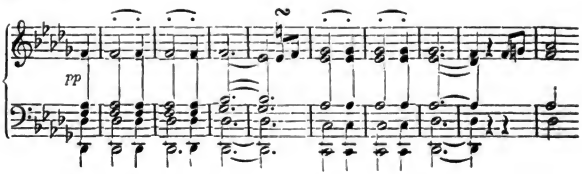
Eine lieblich-liebevolle Persönlichkeit spricht aus ihm. Zart und heiter scheint der Sinn zu sein, der sie von Grund aus beseelt; zu zart für rauschende Freude, leicht zugänglich für beglückende wie für trübe Momente, des mutigen Entschlusses, selbst kindlicher Schelmerei wohl fähig, in allen Bewegungen anmutvoll. Heiter angeregt ist das erste Lebensbild im ersten Satze vorübergezogen.

Jetzt, im zweiten Satze, tritt geheime Sorge hervor; was ihr Gegenstand ist, wissen wir nicht, sie ist sich selbst ein Rätsel; sie ist grüblerisch. Es ist ein ungewohnter Zustand, überall wird nach Erhellung, nach Trost gelangt, bei der Wendung nach As, bei der Verlegung des Hauptsatzes in die Höhe, bei dem fassungsvollen Schlußsatze.

Nun erscheint zum erstenmal jene Beethoven ganz eigene Weise, die man sehr leicht nachäffen, nicht aber nachdichten kann, und die vor ihm gar nicht denkbar war, so weit ab liegt sie von den Zielen und Vorstellungen der Vorgänger. Ist denn bloß in der Melodie, bloß in der Bewegung Poesie? Ist nicht schon der ruhige Zusammenklang, dieser Atemzug des Tonlebens, auf dem die Seele ruht und sich besinnt und in sich einkehrt, ist das nicht auch Poesie? Und könnte nicht gerade das die tiefste Poesie — wie die hesiodische Nacht den Eros — im Schoße tragen? Die Gluten der Abendröte, die erhabene Stille der Sternennacht, sind sie nicht ruhende Poesie der Natur, gleich dem Aushall der Tonwelt?

In diesen Urgrund, aus dem alle Besonderheit und Bewegung hervorgeht und in den sie zurückkehrt, hat Beethoven in bedeutungsvollen Augenblicken geschaut.

So ruht hier, in Des-dur nach F-moll, aller äußerlichen Bewegung fast ganz enthoben, auf einfacher Harmonie, ohne merkbare Melodie



der Geist in Stille; nur leise hebt er sich aus der Tiefe in gleichmäßigem Schwung des Rhythmus, der ihn wie auf breitem Fittich

Digitized by Google

wiegt, wenig empor, und ruht wieder auf dem Schluß (des ersten Teils) in As-dur. Aber es ist nicht die Ruhe des Leeren. Der Gedanke (der erste Teil) wird wiederholt, und die Tiefe, in der er ruht, wird sinnvoll verdeutlichend gewiesen, der Baß, die Stimme der Tiefe, sondert sich dazu aus der Schallmasse nachschlagend ab. Hiermit ist er aber besondere Stimme, Persönlichkeit geworden und vollendet sich in melodischer Ausgestaltung. Dies war die Vollendung des Gedankens in der Tiefe. Sogleich fordern die höheren Regionen in der Tonwelt das Recht des Daseins. In der Mittellonlage kehren jene Harmonieklänge — verändert — wieder, und von der Höhe tönt mild wie Flötenklang und trostvoller Zuspruch jener melodische Ausgang wieder, zu dem zuvor die tiefe Stimme gelangt war. Die ganze Tonerscheinung scheint in Höhen zu entschweben, die man erst von der Tiefe aus ermißt und durchempfindet. Dann senkt sie sich wieder zur Tiefe nieder.

Der Hauptsatz kehrt zurück, schwankender bewegt. Man muß sich ein für allemal deutlich machen, daß nicht das Trio — der Gegensatz zum Hauptsatz, also der Nebengedanke neben dem Hauptgedanken — befriedigenden Schluß gewährt. Die zyklische, Anfang und Ende zusammenschließende Form — deren Feierlichkeit hellenische Dramatik und Orchestik längst vor unserer Kunstblüte wohl erkannt — von außen, und im Innern das Gewicht der Gedanken, sie stehen für dies Bildungsgesetz ein, mögen auch neben ihm ausnahmsweise andere zu Recht kommen.

Ein launiges, bisweilen fast skurriles Prestissimo schließt. Eher kann man dieses Finale mit dem ersten Satz in Einklang bringen, als den sinnig-tiefen Mittelsatz. Wo ist er her? — in welcher Fiber des Dichters hat er seinen Ursprung? — und von da sich in die Sonate des Jahres 1798 eingeschlichen? — Und nach dem Mittelsatze dies Finale! hat das launige Spiel jene trübe Stunde vergessen machen sollen?

Nun die dritte Sonate, die aus D-dur. Wieviel wäre von ihr zu sagen über das Wenige hinaus, das hier Raum findet! Nach Sinn und Bedeutsamkeit haben wir hier die erste große Sonate vor uns, wenn sie auch nicht so genannt ist, ein Gebild aus Meisterhand und Dichtergeist.

Schwungvoll wirft sich Beethoven in den ersten Satz und bildet aus der halben Tonleiter (d, cis, h, a) nieder- und wieder auftauchend und wieder niederwärts den Hauptsatz, gliedert ihn in Achteln, wiederholt ihn, wie er anfangs erschienen, in Vierteln mit nach-

Digitized by Google

schlagenden Achteln und führt ihn empor bis zu fis, das, beiläufig gesagt, die Klaviere damals noch nicht hatten. Es ist ein ungestümes Treiben, ein Anlauf, der stockt, ohne etwas erreicht zu haben, nicht einmal einen formellen Schluß. Das Motiv hat sich hinab, hinauf gejagt, ist drei-, viermal zu Sextakkorden aufgefüllt, hinabgedrückt worden; voreilig (durch Antizipation) hat sich eine Oberstimme darüber hergeworfen, einen Schluß gebildet ohne Befriedigung. Dann wirbelt das Motiv (der Hauptsatz will wiederholt sein) im Sextenlauf und in den Achteln dreimal abwärts, der Baß, wieder voreilig, schlägt hinein und drängt die Achtel zurück in die Höhe, er selbst geht abwärts. Das gibt wieder einen Schluß und wieder keine Befriedigung, — weil der Inhalt und die Hast sie nicht gewähren. Zum drittenmal setzt der Hauptsatz wie zu Anfang, nun in Achtelauflösung, ein und treibt bis zu jenem schlußlosen fis; was hätte auch ein dritter Schluß gewährt, wenn der Inhalt versagt? und wie kann der Ungestüm an sich befriedigen?

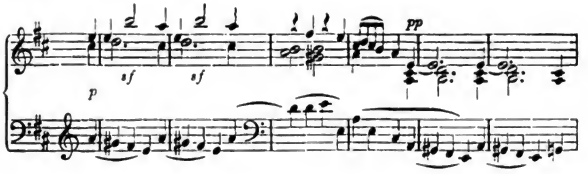
Beethoven wirft sich von jenem fis in einen ganz neuen Satz in H-moll, in einen zweiten Hauptsatz, der mit dem ersten gar keine Gemeinschaft hat, der Klagen oder Flehen eines beklemmten Herzens auszutönen scheint und ratlos dahintreibt, bis er endlich zum Sitze des Seitensatzes, nach A-dur gelangt, gleichsam atemlos im Treiben seiner Achtelreihen.

„Ist dieses Abspringen vom ersten Gedanken auf einen ganz fremden nicht ein Fehler?“ — Wer, fragen wir zurück, hat nicht schon von „lyrischen Sprüngen“ vernommen? Wem ist unbekannt, daß im Geiste mancherlei vorgeht zwischen dem ersten und zweiten ausgesprochenen Gedanken, das nicht ausgesprochen, sondern im Geistesflug übergangen wird? Der zweite Gedanke scheint zusammenhanglos, weil der Zusammenhang nicht ausgesprochen ist; aber Ungestüm ohne Ziel und Beklommenheit, die sich nach jenem nicht mehr bergen läßt, können wohl in derselben Brust beieinander wohnen. Keine Geisteswendung konnte Beethoven fremd bleiben.

Er hat also den ersten Gedanken von sich gewiesen. Hat er ihn vergessen? —

Es folgt der Seitensatz; sagen wir, er versucht sich, erst in Dur, dann in Moll. Wie könnte der kleingegliederte nach solchem Anlaufe — denn der bleibt geheim im Sinn — fesseln und befriedigen? Ein zweiter Seitensatz (vier Takte)

Digitized by Google



folgt, und da taucht in der Unterstimme das erste Motiv wieder auf, in hoher Lage zweimal, in tiefer zweimal, drückt (wieder zweimal) nach D-dur zurück, von da nach C-dur, wühlt sich neben dem Baß in die Ober-, in die Mittelstimme hinein, beherrscht alles, schreitet zuletzt in weitem Zuge von es bis zum Kontra-A unter triumphierenden Harmonieklängen, siegreich dahin. Ein stiller Schlußsatz beruhigt, aber das siegreiche Motiv klingt weiter, wenn auch nur leise, führt zum Anfang zurück, führt zum zweiten Teile, bildet zum dritten nach dem Schlußsatz einen weitreichenden Anhang. So ist jener Gedankenbruch geheilt, die Einheit energisch hergestellt. Freiester Sinn und männlichste Haltung.

Der zweite Satz, „Largo e mesto“ überschrieben, wie gräbt sich da tiefe Melancholie, schwarz wie das Grab, in das Herz! kaum die Linderung der Klage, kaum unter Tränen ein flüchtiges Lächeln (der eine Sonnenblick C-dur im düsteren Hauptton D-moll) findet einen Augenblick lang Raum. Wie ist so frisches, rühriges Leben da hingeraten? — Ist das Schauen, oder ist es ein Erlebnis des Dichters in ihm selber?

Hier ist ein Bruch vorhanden zwischen dem ersten und zweiten Satze, den man erst dann in seiner Herbigkeit und Unbestreitbarkeit erkennt, wenn man ihn an dem Schritte vom ersten zum zweiten Satze der F-dur-Sonate mißt. Die Sätze der F-dur-Sonate stehen in klarem psychologischen Zusammenhang; die der D-Sonate nicht. Wer vermag die Rätsel der vielbewegten Dichterbrust zu lösen? — Vielleicht der Dichter selber nicht, wenn er noch unter uns weilte.

Begreiflich und notwendig ist der liebreiche Trost des folgenden Satzes, wieder Menuett benannt. Sei es darum, daß der zweite Teil harten Einspruch tut und das Wehe des Largo sich nachfühlen läßt! Doch erlöst sich die Seele aus den Banden jener argen Trübnis. Das Trio (es konnte nicht fehlen, tritt aber unbenannt auf) bringt Entschluß und rüstig Eingreifen. Das Finale wirft sich, noch erregt vom Erlebnis, aber frisch und mutvoll in

Digitized by Google

den Strom des Lebens. Der erste, der dritte, der vierte Satz, alles hat darin Folge und Zusammenhang. Nur der zweite tritt dazwischen gleich einer plötzlichen Verfinsterung am hellen Tage. Woher das? —

Wenden wir uns zu helleren Bildern, zu den

Zwei Sonaten für Piano, Op. 14 (C. V. 78),

aus dem Jahre 1799, die erste ein anmutvolles Tonstück in E-dur, die andere, in G-dur, ein reines Bild der Zärtlichkeit und Anmut, leicht und naiv hingezeichnet, wie von der Hand eines genialen jungen Mädchens. So leichtbewegt tritt das erste Thema daher, wie eine Bitte, die sich flüchtig heranschmeichelt, gewiß, daß man ihr nicht widerstehen könne. Und das süße Kind tritt mit so sprechender Rede (zweiter Satz der Hauptpartie) heran, daß man aus irgendeiner der artigsten Szenen, wie Paisiello sie in Rossinis Zeit geschrieben haben könnte, die Worte selber zu vernehmen meint. Das spricht so lauter, wie ein heiter geöffnetes zärtliches Auge, führt sich so leicht und natürlich fort zum Ausdruck leichten, fast wünschelosen Daseins (Seitensatz), und ruht so sorglos (im Schlußsatze), daß selbst ein flüchtig vorüberziehender Wolkenschatten nur einen neuen Reiz dem lieblichen Dasein zufügen kann.

Den zweiten Satz (Andante, Thema mit Variationen) möchte man „l'étude" nennen, das Arbeitskabinett eines jungen Mädchens. Gearbeitet wird, mit ganz ernsthafter Miene. Nun, die Arbeit und der Ernst, sie sind nur eine andere Gestalt des artigen Lebensspiels, wenn die Stirn sich auch einmal bei irgendeiner Verwirrung des Fadens kräuselt und der Blick schärfer hinspannt. Um so heiterer tanzt, fein und ausgelassen zugleich, das Scherzo-Finale dahin (Allegro assai)

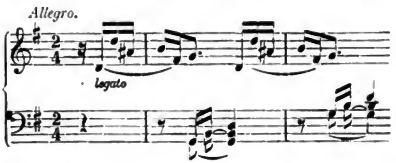
fliegt so launig, so eigenwillig! fast scheint es zu straucheln! es war nur Neckerei.

Vielleicht sind wir des anmutigen Anblicks gar nicht wert gewesen; denn er kann uns nicht von einem kleinen Streit zurückhalten; und das Reizende soll nicht Gegenstand des Streites sein, sondern der Freude. Man mag diese kleine Fehde, die unsererseits nichts als Liebeseifer ist, sogar bedenklich finden, denn sie wird

Digitized by Google

keinem Geringeren angekündigt, als dem verdienstvollen Schindler. Und hinter Schindler steht gar Beethoven. In Wahrheit gilt aber der Streit nicht eben der kleinen G-dur-Sonate.

Schindler fügt nämlich seiner Arbeit auch Bemerkungen aus Gesprächen mit Beethoven über einzelne Werke zu, die schon ihrer Quelle nach nicht anders als die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich ziehen können. Auch unsere beiden Sonaten kommen dabei zur Betrachtung. Beethoven spricht — es ist im Jahre 1823, nachdem Rossini und die italienische Musik Wien ganz eingenommen — aus, daß jene Zeit, in der er die Sonaten geschrieben, poetischer gewesen sei als die jetzige; jedermann habe damals von selbst „in den zwei Sonaten Op. 14 den Streit zweier Prinzipe, oder einen Dialog zwischen zwei Personen erkannt, weil es gleichsam so auf der Hand liege". Weiterhin heißt es: „Beide diese Sonaten haben einen Dialog zwischen Mann und Frau, oder Liebhaber und Geliebte zum Inhalt. In der zweiten Sonate ist dieser Dialog wie seine Bedeutung prägnanter ausgedrückt, und die Opposition der beiden eingeführten Hauptstimmen (Prinzipe) fühlbarer noch, als in der ersten Sonate. Beethoven nannte diese beiden Prinzipe das bittende und das widerstrebende. Die Opposition beider soll sich gleich in den ersten Takten in der „Gegenbewegung" zeigen,



im Schlusssatze —

sollen beide (Stimmen oder Prinzipe) sich einander nähern, in der gleich darauf erfolgenden Kadenz (Schluss) auf der Dominante das gegenseitige Einverständniss schon fühlbar werden. Leider beginnt unmittelbar darauf (mit dem Eintritte des zweiten Theils) der Kampf aufs Neue." Soweit Schindler.

Digitized by Google

Das alles soll Beethoven gesagt haben von seinem lieblichen G-dur-Kinde? —

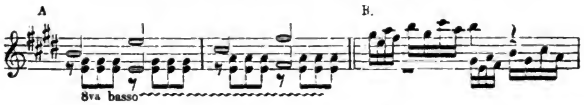
Es kann niemand einfallen, die Wahrhaftigkeit des Erzählers in Zweifel zu ziehen; nichts ist uns ferner, als solches Unrecht, das zugleich Undank wäre. Man kann aber dem Erzähler glauben und der Erzählung nicht.

So hier. Vor allem muß es wunderlich arm und verritten erscheinen, daß ein Beethoven zwei Sonaten über ein und dieselbe so einfache Aufgabe geschrieben haben soll, und zwar gleichzeitig, und beide vereint herausgegeben und derselben Person (Baronin Braun) gewidmet.

Sodann: zwei Sonaten, keineswegs von verschiedener Stimmung, aber sonst einander nicht mehr gleichend, als überhaupt irgendein lieblich Tonbild irgendeinem andern lieblichen Tonbilde, zwei ganz verschiedene Sonaten sollen dasselbe — denselben ziemlich genau angegebenen Inhalt aussprechen! —

Nun aber soll der Inhalt ein Dialog sein. Wo findet sich der? Die Vorstellung eines Dialogs würde den mittelmäßigsten Musiker darauf gebracht haben, daß dazu zwei Stimmen gehören, und zu dem Dialog eines Liebes- oder Ehepaares eine tiefe und eine hohe. Wo findet sich dergleichen in den beiden Sonaten?

In der E-Sonate ist der Hauptsatz des Allegro, wie hier bei A —

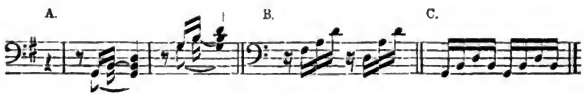


angedeutet ist, einstimmig mit einfachster Begleitung. Der Anhangssatz bei B ist nicht sprechend, sondern bloß gangartiges Tonspiel, geht aber (wenn man gewaltsam zwei Redende hineinfinden will) durch vier Oktaven; es wäre allenfalls an eine tybetanische Ehe einer Schwester mit ihren drei Brüdern zu denken; der Ausgang ist zwei- — nein drei-, vierstimmig, in freiester absichtsloser Führung, wie man in tausend solcher Sätze findet. Der Seitensatz ist einstimmig, sogar zu Anfang ohne Begleitung, kurz, die ganze Sonate ist es, wenn man nicht flüchtiges Hervortreten einer Begleitungsstimme (oder mehrerer, wie oben bei B) mit dem Ansatz zu etwas Eigenem, wie dergleichen jedem nur etwas gebildeten Komponisten überall in die Feder kommt, zu solcher Bedeutsamkeit hinaufschrauben will. Wie bei Beethoven sich die

Digitized by Google

Vorstellung zweier Stimmen oder Personen gestaltete, kann man in seiner Sonate „Les adieux“ (Op. 81) beobachten; der ganze erste Satz ist geradehin Duett von tieferer und höherer Stimme, der letzte ebenfalls; der mittlere ist durchaus Monodie, denn die Liebende ist verlassen.

Mit der G-Sonate verhält es sich wie mit der in E. Schindler war viel zu guter Musiker, um die Begleitungsfigur der ersten Takte (A)



ernstlich als eine zweite Stimme gelten zu lassen. Es ist ein begleitender Akkord, den Beethoven wegen der Leichtigkeit und Zartheit des Satzes nicht gleichzeitig anschlägt, sondern arpeggienhaft auflöst, wie die daraus hervorgehenden allbekannten und allgebrauchten Figurationen bei B und C. So gewiß hat er nur den begleitenden Akkord im Sinne, daß er die vorangehenden Töne festhält, bis der Akkord vollständig ist. Er setzt ab, wieder um nicht schwer zu werden, er bleibt Takt 2 mit seiner Begleitung nicht in der Tiefe, um nicht brummig zu werden, er bleibt Takt 3 nicht in der Höhe, weil die zu dünn, zu jung und unreif klänge, und eben dieses Hin und Her entspricht dem beweglichen Wesen des ganzen Satzes.

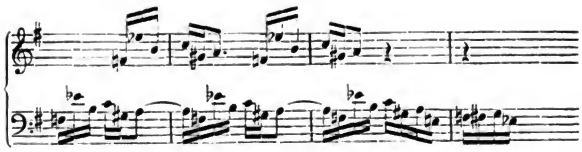
Nun soll der allerdings sinnig geführte Baß des Schlußsatzes (bis dahin keine Spur von Duett oder Dialog) für den Streit oder die Versöhnung, kurz für das Dasein der zwei Prinzipe oder Personen einstehen. Das wäre ein wunderlicher Dialog, in dem die eine Person erst zu allerletzt das Wort ergriffe! Und dazu läßt dieser Schlußsatz eigentlich zwei verbundene Stimmen

fis g gis | a — fis h a
d e eïs | fis — d g fis

gegen den Baß, also drei Stimmen vernehmen.

Endlich soll der zweite Teil das Duett, den „aufs neue beginnenden Kampf“, bringen. Hier tritt nämlich zuerst und zuletzt der Haupsatz herrschend hervor, zuerst wie zu Anfang der Sonate durchaus monodisch, in G-moll. Von da läßt er sich auf der Dominante von B nieder und allerdings treten nun zwei Stimmen

Digitized by Google



zwei Takte lang duettierend (wenn man so, statt nachahmend sagen will) auf. Hierauf wird der durchaus monodische Seitensatz in B-dur gebracht und nach ihm führt der Baß unter einfacher Arpeggienbegleitung die Melodie des Hauptsatzes 18 Takte lang, ganz allein fort; der Hauptsatz erscheint wieder (in Es-dur) wie zu Anfang; sein Motiv (die vier ersten Noten) tritt beweglich (wie sich ziemt und tausendmal geschehen ist) spielend bald tief, bald hoch über den Orgelpunkt und führt so zum dritten Teil in den Hauptsatz.

Das alles zusammengenommen ist aber wieder nichts als die gewöhnliche Erörterung und Ereiferung des zweiten Sonatenteils, wie sie, bald so bald anders gestaltet, stets im zweiten Teile (wenigstens in allen kunstmäßigen Sätzen) stattfindet. Nicht einmal in der Sonatenform allein, in allen dreiteiligen Gestaltungen hat der zweite Teil — und in den zweiteiligen der Anfang desselben, z. B. im Andante der F-moll-, im Rondo der A-dur-Sonate Op. 2 — diese Bestimmung. Mit psychologischer und logischer Notwendigkeit. Denn im ersten Teile treten die Sätze, die Gestalten auf, um die es sich handelt; im zweiten handeln diese Personen, werden diese Sätze zergliedert und erörtert, in andere Lagen (Tonarten, Stimmen), in andere Beziehungen (zu neuen Gegensätzen usw.) gebracht; kurz, nachdem sie im ersten Teil aufgetreten sind, müssen sie jetzt sich durchkämpfen und durchsetzen. Das zeigt sich in den kleinen Präludien von Bach, wie in den Symphonien von Beethoven, es ist der typische, allgemeine Charakter des zweiten Teils, nicht der spezifische Ausdruck eines individuellen Werkes.

„Nun: und Beethovens Wort?“ —

Warum sollte er es nicht gesprochen haben? und obenein mit Fug und Recht, wenn man nur erwägt, daß er überhaupt kurz angebunden, kein Freund von Worten (außer wo einmal das Herz überfloß) und zu wissenschaftlicher Erörterung nicht geneigt war, wenn man also seinen Äußerungen einen etwas weiteren Spielraum zugesteht, von ihnen nicht die Schärfe der wissenschaft-

Digitized by Google

lichen Bestimmung fordert, wozu übrigens auch weder Beethoven, noch der Anlaß, noch der Gegenstand geeignet war.

Nun bedenke man, wie oberflächlich die meisten Musik auffassen und ausführen; Glück genug, wenn sie „die Melodie" — nämlich die Hauptstimme — wohl begreifen, Glück genug, wenn sie das Kunstwerk „ebenfalls recht interessant" finden, so gut wie das Machwerk des Salonmusikers. Daß neben dieser „Melodie" noch ganz anderes vorgeht, daß das Tonwerk noch ganz andern Inhalt und Zweck haben könne, als Unterhaltung oder Formenspielerei: das kommt den wenigsten in den Sinn. In der Zeit, wo Beethoven spricht (und vor- und nachher wie oft?), sind nun die Musiker selbst, diese Welschen mit ihrem Rossini (von dem er einmal meint: es hätte was aus ihm werden können, wenn sein Lehrmeister ihm öfter einen Schilling irgendwo . . . ausgezahlt), auf diesen platten Boden hinabgestiegen; er findet die Zeit nicht mehr poetisch empfänglich, er will das Leben in jeder Stimme anschaulich machen, die Gegensätze, den Konflikt besonders des zweiten Teils hervortreten lassen. Da wirft er jene Worte, „Prinzip, Hauptstimmen," jene Gleichnisse des Ehe- oder Liebespaares, jene wunderliche Vorstellung eines „bittenden und widerstrebenden Prinzips" hin — und hat das Seinige getan. Er hat einen Fingerzeig gegeben, Schindler hat ihn dankenswert überliefert, an uns ist es, ihn zu verstehen, nicht an den Worten kleben zu bleiben.

Seltsam scheint sich übrigens jene bildliche Vorstellung vom Streit der Prinzipe bei ihm festgesetzt zu haben. In den Konversationsheften finden wir ein Gespräch zwischen ihm und Schindler.

Schindler: Erinnern Sie sich, wie ich Ihnen vor einigen Jahren die Sonate Op. 14 vorspielen durfte? — jetzt alles klar. . . . . mir thut noch die Hand davon weh.*)

Beethoven: Zwei Prinzipe auch im Mittelsatz der Pathétique . . . . . Tausende fassen das nicht.

Wozu aber endlich der abschweifende Streit? — Er soll nach der einen Seite denen, die die Teilnahme des Geistes in der Musik auf Formenspielerei beschränken, abermals ein Zeugnis aus dem Bewußtsein des Künstlers bieten, nach der andern Seite vor diesen

*) „Beethoven liess mich (erzählt Schindler) den ersten Theil des ersten Satzes spielen, schlug mich dabei etwas derbe auf die rechte Hand, schob mich vom Stuhl und setzte sich hin, die Sonate spielend und erklärend." — Man muß bei der Personalbezeichnung oben (. . .) wohl den Namen Schindler setzen.

Digitized by Google

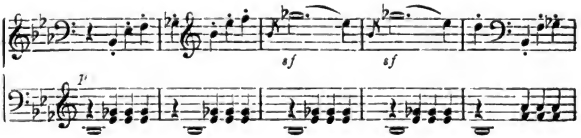
willkürlichen Gleichnissen und Deutungen warnen, die den Gegenstand nicht scharf in das Auge fassen und statt desselben die Vorstellung geben, die sich zufällig in ihnen erzeugt und festgesetzt hat. Dieses Spiel mit willkürlichen Bildern ist ebenso unfruchtbar wie die rein technische Formalbetrachtung, wo sie nicht etwa für bestimmten Lehrzweck angestellt wird; man muß den wahrhaften Inhalt zu fassen trachten, und dazu nicht bloß den Gegenstand empfindend genießen, nicht bloß ihn kunstverständig betrachten, sondern sich in ihn versenken und ihn künstlerisch wieder aus sich hervortreten lassen. Das ist die Aufgabe.

Fast gleichzeitig mit jenen Sonaten erschien die

Sonate pathétique, C-moll, Op. 13 (C. V. 77).

Wer kennt sie nicht? Sie ist, gewiß mit Unrecht, das erste, was man dem Schüler von Beethoven gibt (allenfalls die S. 73 erwähnten Sachen ausgenommen); wer gar nichts weiter von Beethoven spielt, hat wenigstens an sie Hand angelegt. Man darf sich daher auf wenig Bemerkungen beschränken.

Der erste Satz erhebt sich nach einer ernsten breitgelagerten Einleitung (Grave) ernst, kühn anstrebend, läßt sich herab, schwingt sich nieder und abermals nieder, um aber- und abermals emporzudringen. Nun sollte der Seitensatz in Es-dur auftreten. Aber dazu ist die Stimmung zu düster, es wird Es-moll daraus. Hier setzt sich der Seitensatz



est, wiederholt sich in Des-dur und wendet sich nach dem sehnlich erwarteten Es-dur, das voll aufatmet und aus dem der Gang sich in breiten, festen Gliedern emporhebt. Von der Höhe weht dann der Schlußsatz wie ein siegreich aufgepflanztes Panier nieder. Es ist in Wahrheit Pathos in diesem Satze, das nur bei der flachen Hastigkeit der meisten Spieler nicht zum Gefühl kommt.

Nach der Wiederholung (die hier besonders notwendig ist) weilt der Schluß, der auf den Hauptsatz (jetzt in Es-dur) zurückgekommen war, auf dem Wendepunkte nach G — und hier kehrt der Kern der Einleitung wieder, die diesmal nach E-moll dringt;

Digitized by Google

das mächtige Gemüt dieses Tondichters, der aus seiner einsamen Höhe weit umschaut, braucht weite Beziehungen.

Nun der zweite Teil. Im trübheißen E-moll wagt sich der Hauptgedanke wieder empor, zieht aber das Motiv der Einleitung, wie dringliche Bitte gleichsam, herzu. Von allem Weiteren soll nur erwähnt werden, daß vor dem Schlusse, den wieder der Hauptsatz bildet, der Kern der Einleitung zum drittenmal wiederkehrt. Nimmt man dazu, daß der Seitensatz unverkennbar aus dem Hauptsatze herstammt, so hat man abermals den Anblick eines Ganzen, das aus einem Gusse in festester Einheit seines Inhalts dasteht wie ein Mann von unbeugsamem Willen; „tête quarrée" nannte Napoleon dergleichen Charaktere.

Lenz hat für das Grave den Namen Einleitung nicht angemessen gefunden, weil der Gedanke wiederkehre. Allerdings hat Beethoven das Grave nicht ausdrücklich Einleitung genannt, aber es ist gleichwohl nichts anderes, es eröffnet die Sonate, ist auch kein selbständiger Satz, sondern recht eigentlich Hinführung auf den Hauptsatz. Nun steht aber das Grave da, natürlich nicht als ein leeres Eingeläute von Tongängen oder Akkorden, sondern mit eigenem geistigen Inhalt aus dem Gemüte des Komponisten hervorgetreten und in Einheit mit der Stimmung und dem Gedanken des Ganzen. Da war die Rückkehr auf diesen Inhalt und seine Verwebung mit dem Hauptsatz im zweiten Teil wohl begreiflich. Was wir vor dem zweiten Teile vom Grave hören, ist natürlich nicht mehr Einleitung in die Sonate — doch könnte man es mit vollem Recht Einleitung in den zweiten Teil nennen —, sondern Fortleben ihres Inhalts; ebenso die dritte Aufführung vor dem Schlusse. Dieses feierliche Drittemal weist auf den schwer-ernsten Herantritt zum Werke zurück.

Statt es weiter zu begleiten, kommen wir auf jene „zwei Prinzipe" Beethovens,*) auf jene Dialogik zurück, die sich in der

*) In einem der Konversationshefte aus dem Januar 1827 spricht Schindler zu Beethoven: „Sonate pathétique — ich bitte mir nochmals eine Explikation darüber aus, besonders über den Mittelgedanken." — „es ist sehr schwer, die 2 Principe so nebeneinander erscheinen zu lassen, wie Sie das wünschen, und wie es auch sein muss. — Czerny spielte das auch alles im Tempo."

Bei den (hier durch Gedankenstriche bezeichneten) Absätzen fehlt Beethovens Rückäußerung. Man errät aber leicht die Übereinstimmung zwischen Schindlers Äußerungen und Beethovens früherer Erläuterung, darf auch annehmen, daß Beethoven, im Gegensatz zu Czernys Spiel, Änderungen und Unterbrechungen der Bewegung — natürlich sinngemäße und maßvolle — auch hier zulässig gefunden hat.

Digitized by Google

pathetischen Sonate wie in den beiden Op. 14 zeigen soll. Im Seitensatz unserer Sonate tritt in der Tat das Baßmotiv (B es f ges) trübe und barsch gegen den ängstlich gleichsam bittenden Gesang der Oberstimme; man meint fast notgedrungen, zwei Personen zu vernehmen und wird das im Vortrag geltend machen. Dies letztere — und nichts anderes war der Beweggrund der Beethovenschen Äußerung: denn es war vom Vortrag die Rede. Ist nun aber wirklich Dialog, wirklich Zweiheit der Personen vorhanden? —

Wir müssen nein! sagen. Zweiheit der Personen verlangt das bleibende Dasein und Fortwirken derselben, läßt sich nicht mit gelegentlicher Loslösung oder Gegensetzung von ein paar Noten abfinden. Dergleichen flüchtig vorüberschwindende Loslösungen entkeimen, gleich den späten Seitenkeimen aus fest aufschießendem Baumstamme, der Natur der Musik, die „stimmig" und dramatisch wird, sobald sie sich über den plattmateriellen Zusammenklang hinausbringt. Die Melodie mit Inbegriff alles Dazukommenden ist eine Stimme einer Person — nicht einer leiblichen, die nur einen einzigen Kehlkopf hat, sondern einer idealen, die gleich dem Chor der Alten aus vielen Mündern zu uns reden kann. Nur wo bleibend und in festen Zügen Person gegen Person tritt, kann ernstlich von Dialog die Rede sein.

Nur einen flüchtigen Blick können wir auf die

Grande Sonate pour Piano, Op. 22 (C. V. 86),

in B-dur werfen, aus dem Jahr 1800,*) der zwei spätere Werke,

Sonate in F-dur, Op. 54 aus dem Jahre 1804/5 (C. V. 127),

Grande Sonate in C-dur, Op. 53, aus 1804 (C. V. 125),

zugesellt werden mögen; die letzte ist bekanntlich Beethovens erstem Beförderer, dem Grafen Waldstein, gewidmet.

Alle drei Sonaten haben einen gemeinschaftlichen Grundzug: das ist diese ganz allgemeine Lust am Spiel der Töne, die dahinströmen, brausend und übermütig, und auf denen, wie auf vertrauten Wogen der frische Schwimmer, der Spieler sich wohlgemut behaglich wiegt. Und das gerade darf in einem Lebensbilde Beethovens neben dem eigentümlichen und tiefern Inhalte nicht vergessen sein.

Musik ist in ihrem tiefsten Grunde Leben, bewegtes Leben, lebendige Bewegung ist ihre erste Äußerung. Dies Tonspiel, bloß

*) — Wahrscheinlich, wo nicht noch früher. Beethoven hat sie, vorerst ohne nähere Bezeichnung, unter dem 15. Dezember 1800 dem Verleger Hofmeister in Leipzig auf dessen Wunsch angeboten und in einem späteren Briefe vom 22. April 1801 sie als Opus 22 bezeichnet.

Digitized by Google

um des Spiels der Töne willen, aus keinem andern oder tieferen Grund, als der frischen Lebenslust, — dies Gestalten, bloß aus Lust am Gestalten: das ist die Muttererde der Kunst, daran zeigt sich das musikalische Naturell, daran nährt sich der musikalische Körper. Hat es bei diesem Spiel sein Bewenden, so wird ein Virtuos daraus, oder ein Klavierlehrer, oder einer jener zahllosen Dilettanten, die den Salon zu entzücken suchen und die Nachbarn unglücklich machen. Hat dagegen diese Spielseligkeit in der Entwickelung des Musikers gefehlt, so wird sich das bei allem Geist und Gefühl strafen, es wird den Bildungen solcher Versäumten an Gelenkigkeit, an Beweglichkeit und behaglichem Sichgehenlassen fehlen.

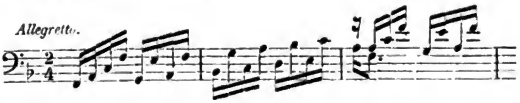
Beethoven hatte, wie Mozart vor ihm, diesen ersten Tummelplatz des Tonlebens, das Spielleben, mit Lust beschritten und mit Energie sich zum Eigentum gemacht; er war zu seiner Zeit einer der ersten Virtuosen, war — was ohnedem nicht erreichbar ist — der erste Improvisator. Aber er war dazu Tondichter, seine Kunst war Geistesleben, in seinen Schöpfungen lebten Ideen, — und daneben blieb die Lust an jenen heiteren Spielen bestehen und wirkte fort. Man kann die Spuren davon in jedem Werke bis in die Begleitung seiner Gesänge nachweisen, aber auch neben den Werken besonderer Stimmungen und bestimmter Ideen andere aufstellen, in denen jenes bewegte Spiel den Hauptinhalt oder doch die eine Hälfte desselben gibt. Nur unterscheiden sie sich von den verwandten Gaben anderer Komponisten durch die Teilnahme des künstlerischen, und zwar Beethovenschen Geistes. Daher blühen sie neben den neueren Werken eines Weber, Schumann, Mendelssohn, Liszt, in denen sich eine zum Teil gesteigerte Technik geltend macht, in ungeschwächter Jugendkraft weiter, während die Arbeiten der Steibelt und Wölfl und Clementi, dieser Nebenbuhler Beethovens am Klavier, und größtenteils die edleren Dusseks und Louis Ferdinands und Hummels am Horizont entschwunden oder dem Dahinsinken nahe sind.

Das erste und kleinste dieser Werke ist die Sonate in B-dur, die gleich ihren ersten Satz jener Spielrührigkeit verdankt und dieselbe auch in der Menuett (besonders im Trio) und im Finale gewähren läßt, während daneben und besonders im Adagio innigere Saiten wach werden.

Viel entschiedener gehört dieser Reihe die F-dur-Sonate Op. 54 an, ein eigentümliches Gebilde. Sie hat nur zwei Sätze. Der erste, Tempo di Minuetto, ist — muß man sagen — ein verdoppeltes

Digitized by Google

Rondo erster Form. Vom Hauptsatz aus führt ein ganghaftes Treiben weiter, der Hauptsatz wiederholt sich, der Gang aber auch; und so muß der Hauptsatz zum drittenmal auftreten. Dieser einfache, man kann sagen, einförmige Grundriß umzeichnet den Raum zu wachsender Tonergießung, das Spiel der Töne steigert von Satz zu Satz seine Lebhaftigkeit. Es erreicht seine Höhe im zweiten, rondoförmigen Satze. Das —



ist der Kern des Satzes, der nicht in gesteigerter Lebhaftigkeit (es bleibt vielmehr bei derselben Weise), sondern in der rastlosen Beweglichkeit, die erst mit dem letzten Ton zur Ruhe kommt, sich befriedigt. Es waltet hier im ganzen Tonstücke, besondes im zweiten Satz, eine seltsam eigenwillige Laune. Humoristisch, fast eigensinnig und ärgerlich dreht und wendet der Setzer seinen Gedanken und stülpt ihn um: „und das Ding soll sitzen! und soll laufen! — und so braust er darauf hin, wie ein Reiter mit derbem Schenkelschluß den störrigen Gaul drückt und wirft und treibt.

In höherem Stil ist die dritte Sonate gefaßt, die aus C. Dieser Sonate soll, wie Ries erzählt, ursprünglich ein Andante zugehört haben, das als besondere Komposition unter dem Titel:

Andante favori pour Piano (C. V. 126)

ohne Opuszahl nach der Sonate herausgekommen und 1806 angezeigt worden ist. Man habe, berichtet Ries, Beethoven darauf hingewiesen, daß das Andante die Sonate zu sehr „verlängern" würde, darauf habe er es abgesondert herausgegeben und an seiner Stelle das jetzt der Sonate gehörige Andante eingefügt, das kein selbständiger Satz, sondern nur Einleitung zum Finale ist.

Betrachten wir das Tonstück (es ist „Andante grazioso con moto" genannt, in F-dur $^3/_8$ Takt gesetzt), so finden wir es artig, von Empfindung duftig durchzogen, aber nirgends von tieferem Gehalt, vielmehr bei aller Annehmlichkeit im einzelnen von ungebührlicher Ausdehnung; es ist Rondo dritter Form mit weitgeführtem Anhang; auch Dussek und Mozart sind in dieser Form mit langsamer Bewegung nicht glücklich gewesen. Die Hauptsache aber ist, daß dieses Tonstück weder mit dem ersten noch letzten Satze der Sonate in innerlicher Beziehung steht, beiden ganz fremd ist. Hat Beethoven

Digitized by Google

wirklich daran gedacht, es als Mittelsatz der Sonate einzupflanzen? Allerdings scheint es so. Ries' Angabe erhält Unterstützung durch den Umstand, daß in dem von Nottebohm herausgegebenen Skizzenbuche von 1803 die Skizzen zum ersten Satze der C-dur-Sonate unterbrochen werden durch Entwürfe zu diesem Andante und zum letzten Satze der Sonate. Aber gewiß war es eine schnell erkannte und beseitigte Unachtsamkeit; die „Verlängerung" der Sonate wäre das kleinste Übel dabei gewesen. Wir haben indes zuviel mit den Werken, wie Beethoven sie festgesetzt, und mit dem Entwickelungsgang seines Künstlerlebens im ganzen und großen zu tun, als daß wir auf dergleichen „Emendationen" und „verschiedene Lesarten" mit Umständlichkeit eingehen könnten. Ein Künstler will künstlerisch angesehen sein; erst wenn das aus- und abgetan, wenn seine Gestaltungen längst und ganz in uns eingegangen oder wohl gar ausgelebt sind, mag man ihr embryonisch Wachstum bloßlegen. Bei Beethoven eilt das nicht; noch lange werden seine Geschöpfe in voller Lebensblüte vor uns wandeln und wir ihres Anblicks, wie sie der Meister uns zugeführt, froh sein.

Jene C-Sonate nun ist außer der in D (S. 171) die erste, die den Namen einer „großen" verdient; von der B-Sonate kann dies nicht gesagt werden, trotz ihrer vier Sätze. Die Größe der Gedanken und die Weite, in der sie sich ihrer Natur gemäß entwickeln, bedingen den Charakter der großen Sonate. Beides, wenn auch nicht im gleichen Maße Tiefe der Gedanken, ist unstreitig Eigentum der C-Sonate.

Gleich der Hauptsatz des „Allegro con brio" legt sich in rasch pulsierender Beweglichkeit und keckem Abbruch drei Takte breit (aus denen der Nachklang des letzten vier macht) hin, drängt sich wiederholend über B- nach F-dur, nach F-moll, wirbelt einen Augenblick auf dem höchsten erlangten Punkte und schließt unter entschiedenem Eingriffe des Basses fragend und zögernd seinen Vordersatz. Der Nachsatz wiederholt den Inhalt des Vordersatzes, aber schon in fieberhaft aufgeregter Bewegung, aber schon hinauf- statt hinabtreibend, nach dem beunruhigenden D-moll statt nach dem feierlich vertiefenden B-dur. Von hier wendet sich der Satz wirbelnd in das heiße H-dur, oder vielmehr nach der Dominante von E-dur. Das alles wirkt um so erregender, als es im steten Piano Pianissimo vorgeht, gleichsam in Heimlichkeit, um die Aufregung nicht zu verraten, nur ein paarmal in Crescendo aufwallend, zuletzt erst entschieden stark auftretend. Nun erst kann der Seitensatz

Digitized by Google

seinen mildernden hohen Gesang anheben, nicht in der trivialen Dominante G-dur, sondern im sonnig hellen und sonnig warmen E-dur, das nach dem vorher stark eingeprägten heißeren H-dur immer noch sänftigend wirkt.

In der kleinen F-moll-Sonate (S. 103) war der Seitensatz die Umkehr (oder vielmehr), mit dem Kunstausdrucke zu reden, die Verkehrung) des Hauptsatzes, die andere Seite. Hier ist er ein durchaus anderes, ohne den mindesten Anklang an den Hauptsatz; nach der Ereiferung in diesem gewährt er Ruhe, süßes Behagen, als wiege der kühne Steiger auf erklommener Höhe sich im Wohlgefallen des heiteren Umblicks auf die sonnigen Breiten ringsumher.

Fétis macht in seinem biographischen Artikel über Beethoven eine sinnreiche Bemerkung über dessen Seitensätze. Er findet sogar das Unterscheidende zwischen ihm und den andern Komponisten in der „spontanéité des épisodes", in der freien Bildung der Seitensätze, durch die er in seinen schönen Werken das angeregte Interesse (an den Hauptsätzen) aufhält, um ein anderes ebenso lebhaftes wie unerwartetes an seine Stelle zu setzen. Diese Kunst sei ihm eigentümlich. Scheinbar dem ersten Gedanken (dem Hauptsatze) fremd, fesseln diese Seitensätze zuerst die Aufmerksamkeit durch ihre Eigentümlichkeit. Dann, wenn der Eindruck der Überraschung sich zu schwächen beginnt, wisse Beethoven diese Seitensätze mit der Einheit seines Plans zu verknüpfen und zeige, daß im Zusammenhang seiner Komposition die Mannigfaltigkeit von der Einheit abhängt. Die Bemerkung ist gut und verdienstvoll, wiewohl nicht erschöpfend und tiefgehend genug; es ist nicht leicht, Beethoven erschöpfend und aus der Tiefe zu fassen. Fétis hat nämlich erstens nur die eine Gattung der Seitensätze im Auge, die nämlich als Seitensatz einen ganz neuen, unerwarteten, anscheinend fremden und deshalb anfangs überraschenden Gedanken bringt. Das geschieht hier in der C-Sonate; aber schon haben wir in der F-moll-Sonate die andere Gattung von Seitensätzen sich anmelden sehen, und dieser Fall ist nicht der einzige. Zweitens stellt sich bei dem vortrefflichen Franzosen der Hergang etwas gar zu äußerlich her, ungefähr so, wie er bei den französischen Musikern wirklich statthat, nicht aber bei einem Beethoven. Bei diesem ist von einer „spontanéité", von einem Aufsparen des Interesses (am Hauptsatze), von der Absicht, Unerwartetes, Originelles, Überraschendes zu geben und dies dann mit dem Plan des Ganzen wieder zu verknüpfen, — eine Absichtlichkeit, die Fétis

Digitized by Google

allerdings nicht ausspricht, offenbar aber im Sinne hat, oder doch in den Sinn des Lesers bringt, — von alledem ist bei Beethoven nichts zu finden. Die Stimmung, oder die Idee des Ganzen baut dieses Ganze nach innerer Notwendigkeit, so daß von Eigenwilligkeit strenggenommen nicht mehr die Rede sein kann, viel weniger von äußerlichen Absichten. Nicht also in der Neubildung der Seitensätze liegt das Eigentümliche Beethovens, die findet sich bei den Vorgängern auch, sondern umgekehrt in der großen geistigen Einheit seiner Konzeption, von der wir schon Beispiele gehabt und noch schlagendere finden werden.

Doch zurück zur Sonate. Der Seitensatz gewährt Ruhe; aber nicht lange. Schon seine Wiederholung ist beweglich figuriert, von da wieder rastloser, gesteigerter Drang und Flug der Töne, bis sie sich atemlos ermüdet im Schlußsatze (E-moll) legen. Der ganze zweite Teil ist ein gedrungen feuervoll Spiel der tief erregten Tonwelt, der dritte Teil schließt sich an. Ganz folgerichtig tritt hier der Seitensatz in A-dur*) auf. Aber das ist, angesichts des Schlusses, unmöglich, nicht etwa ein Formgesetz, das irgend jemand (wer?) gegeben, sondern die Natur der Sache und der Trieb im Komponisten stehen entgegen; die letzte volle Befriedigung ist nur im Hauptton und im erneuten Hineinleben in denselben zu finden. Folglich wiederholt sich der Seitensatz in A-moll, wendet sich aber sogleich in den Hauptton und breitet da seine Bewegung aus.

Das Ziel ist erreicht, indes nach so weitem Abschweifen nicht befestigt; der Schlußsatz ruft die beruhigende Unterdominante (F-dur) zu Hilfe. Aber Beruhigung liegt nicht im Sinne des Werks. Der Hauptsatz tritt nochmals in neues Gebiet heraus, nach dem ganz fremden Des-dur, um sich abermals in den Hauptton zurückzuergießen, nochmals den beschwichtigenden Seitensatz, nun in C-dur, herbeizuführen und dann zu schließen.

---

*) Dem Hinaustritt aus dem Hauptton, in dem der Hauptsatz aufgetreten, in die Tonart des Seitensatzes, entspricht von Teil 2 an die Rückkehr in den Hauptton. Im ersten Teil nun war der Seitensatz — also der andere Gedanke des Ganzen — in der neuen Tonart aufgetreten, im dritten Teile geschieht ihm sein Recht, er wird im Hauptton aufgenommen (der damit erst Tonart des Ganzen wird) und damit dem Ganzen gleichsam eingebürgert. Nun ist die nächstgelegene Tonart für den Seitensatz im ersten Teil in Dursätzen die Dominante, im dritten der Hauptsatz. Beethoven hat im ersten Teile statt der Dominante (G-dur) E-dur gesetzt; dem ganz parallel tritt im dritten Teil statt des Haupttons (C-dur) A-dur auf.

Digitized by Google

Und dennoch ist es erst der dritte Satz, der die Wonne der Spielseligkeit ganz rein zu genießen gibt.

Von der

Grande Sonate pour le clavecin ou Fortepiano, As-dur, Op. 26 (C. V. 92),

die 1801 geschrieben, sei erwähnt, daß der berühmte Trauermarsch „Marcia funebre sulla morte d'un Eroe", der so viel schwarzlackierte Märsche nach sich gezogen hat und gleichwohl vor jedem friedlich entschlafenen Bourgeois hergeblasen wird, durch die Anpreisungen des Trauermarsches in Paers Achill angeregt worden sein soll; dies gibt wenigstens Ries ganz bestimmt an. Oulibicheff bestreitet die Tatsache, weil die Oper erst 1806 — „in Dresden" aufgeführt sei; sie war aber für Wien komponiert und am 6. Juni 1801 daselbst aufgeführt worden. Oulibicheff hat nur die Lächerlichkeit herausgefühlt, daß Beethoven mit Paer geeifersüchtelt und gewetteifert haben soll; und allerdings hat Ries mehr als einmal bewiesen, daß er in die Vertrautheit mit dem Beethovenschen Ideengang nicht allzu tief eingedrungen war. Warum aber könnte nicht, war die Paersche Komposition ihm irgend einmal nahegerückt, der Gedanke einer Heldenbestattung sich seiner Phantasie eingeprägt und in jenem Marsch der Sonate Verkörperung gefunden haben? Wer kann überhaupt ermessen, welche ganz äußerlichen und zufälligen Anregungen bisweilen die Schöpferkraft im Künstler erwecken?*)

Jedenfalls wüßten wir in dieser As-dur-Sonate keine fest ausgeprägte und klar hervortretende Einheit aufzuweisen, so reizend

*) **Anmerkung des Herausgebers.** Allerdings stehen chronologische Daten in diesem Falle entgegen. Paers Werk ist erst 1801 im Juni in Szene gegangen, während der Trauermarsch, wie Nottebohm aus einem zwischen Ende 1799 und Anfang 1801 benutzten Skizzenbuche ermittelt, schon im Jahre 1800 gleichzeitig ungefähr mit einzelnen Szenen des Balletts Prometheus, wenigstens im Entwurf, entstand. Wollte man dennoch an der Anregung durch Paer festhalten, so müßte man freilich voraussetzen, daß Beethoven dessen Oper oder Stücke daraus schon vor der Aufführung kennen gelernt. Wenn aber später Beethoven die Oper Achill in Gegenwart des Komponisten hörend, ausgerufen haben soll: „Oh que c'est beau, que c'est interessant! il faut que je compose cela —" Ferd. Hiller berichtet dies als ihm vom greisen Paer selbst erzählt, — so dürfte dieser anerkennende Ausruf und das plötzlich entstehende Verlangen, ähnliches zu komponieren, wohl dem heroischen und hocherhabenen Charakter des Stoffs gegolten haben, der seine Künstlerphantasie in Schwingung versetzte und vielleicht den Gedanken der Eroica-Symphonie zeitigte. Jedenfalls stammen Skizzen zu der letzteren schon aus dem Jahre 1801. (Chronol. Verzeich. 124.)

Digitized by Google

und bedeutend auch jeder einzelne Satz ist. Auf seelenvolle Variationen mit ihrem von Herz zu Herz redenden Schlusse folgt ein erst lieblich ansprechendes, dann empordringendes Scherzo (der Name steht hier nur uneigentlich) mit einem jener stillatmenden, in sich ruhenden Trios, die Beethoven ganz allein eigen sind. Dann zieht der Trauermarsch vorüber; dann schließt ein letzter Satz, dem möglicherweise ein „sit illi terra levis“ vorgeschwebt hat.

Wer kann überhaupt alle Schönheiten aufzählen, die diese lange Reihe von Werken bietet? Nur im Vorbeigehen sei der großsinnigen

Sonate für das Pianoforte, Op. 28 (C. V. 94),

in D-dur, gedacht, ebenfalls aus dem Jahr 1801. Irgend ein poetischer Klaviermeister oder Buchhändler hat ihr in neuerer Zeit den Namen „Pastoral-Sonate“ angehängt; es fehlt nur noch, daß man die siebente Symphonie, nachdem schon die sechste, die wirkliche und von Beethoven so benannte „Pastoral-Symphonie“ geschaffen war, ebenfalls „Pastoral-Symphonie“ taufte. Und richtig ist das auch geschehen; das Allegretto ist die Trauung eines ländlichen Paares, und im Scherzo stampfen die Bauern im lustigen Tanz auf. Aber Beethoven war kein Geßner; in allen seinen Werken, die diesen Namen mit Recht tragen, findet sich auch nicht eine einzige Wiederholung eines Grundgedankens.

Die D-dur-Sonate nun, in all ihrer Einfalt und Stille so großartig gesinnt, daß schon daran jener nachdruckerische Spitzname lächerlich wird, gibt im ersten Satz das Bild eines edlen, männlich-ernsten, in seiner Herablassung und Zärtlichkeit erst wahrhaft erhabenen und liebenswerten Charakters. Er kann sich sinnig gehen lassen (Seitensatz), kann sich erwärmen, ja kann einreißend heftig wollen, aber nur, um bald (Schlußsatz) begütigend in seine stille Beschaulichkeit zurückzukehren. Der Schluß des zweiten Teils bringt eines jener biographisch und psychologisch merkwürdigen Zeichen, wie das Urphänomen des Tonlebens (S. 163) in Beethoven gelebt und gewirkt hat. Der ganze zweite Teil beschäftigt sich mit dem Hauptsatze, in diesem Werke der entschieden vorwaltende Gedanke, nimmt den Kern desselben sogar fugenmäßig vierstimmig durch; — auch hier ist nicht von wahrhaft Dialogischem (S. 181) zu reden, es ist Monodie, wie der Chor der Alten es war, die aus mehr als einem Munde redet, weil sie den Gegenstand selber auseinandersetzt und dazu sich selber dialektisch spaltet, gleichwie der Chor in die Halbchöre und einzelnen. Mit diesem Fugato gelangt der Satz auf Fis in Fis-dur, das er als Urgrundton faßt,

Digitized by Google

um darauf (statt auf der Dominante A) den Orgelton zu bauen. Auf diesem Fis ruht der Satz einundzwanzig Takte lang, während das zuletzt aus dem Hauptsatz erhobene Motiv sich in der tiefliegenden dritten Stimme eingräbt und finsterdenkend brütet, die zweite Stimme weckt, in die höchste Lage der ersten Stimme sich schwindelnd verliert, in der tiefsten Baßlage leise fortdröhnt — und vom zweiundzwanzigsten Takt an alle melodische und motivische Bewegtheit geschwunden ist und über ihrem Urton die Harmonie (Fis-aïs-cis) in langsamen, zögernden Pulsen von Stufe zu Stufe siebzehn Takte lang in die tiefste Tiefe sinkt, und ruht, und schweigt.

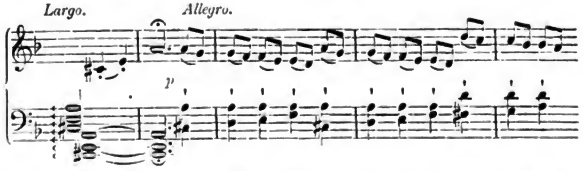
„Tausende fassen das nicht!" Hier möchte man Schindlers Wort (S. 179) aussprechen.

Schweigen müssen wir von all' den Schätzen an Liebreiz, Laune, Gefühl, die sich unter dem Namen von

Trois Sonates pour Piano, Op. 31, aus dem Jahr 1802 (C. V. 107), zusammengefunden, bezeichnen alle drei, die G-dur-Sonate mit ihrem hesperischen Adagio, die bis zur Ausgelassenheit humoristische Es-dur-Sonate, die tiefbewegte D-moll-Sonate, einen bedeutenden Fortschritt in der Kraft und Kunst Beethovens. Er ist kein anderer geworden, weder jetzt noch später, — aber der Gesichtskreis ist weiter, der Zug der Tatkraft freier und energischer geworden.

Nur der erste Satz der D-moll-Sonate fordert eine Betrachtung.

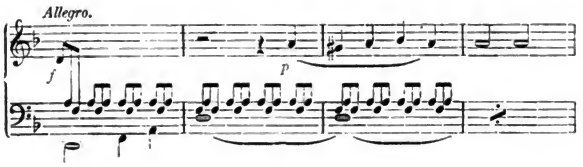
Er tritt mit einem breit ausgelegten, überschwankenden Akkorde langsam (Largo) und leise, wie ungewiß auf; ein ganz fremder Gedanke (Allegro) flattert unsicher und bang nach,



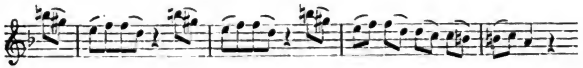
und ruht gleich im nächsten Takte (Adagio) wie fraglich und unbegnügt auf der Dominante A. Das Largo kehrt wieder, eine Stufe tiefer in C, und abermals folgt der Allegrosatz, weiter umher, peinlich-angstvoll emporflatternd, ganz verlassen von stützender Begleitung niederschwebend in die grollende Tiefe und wieder emporklimmend.

Digitized by Google

Das alles ist gleichsam versuchsweise ergriffen und in Unentschlossenheit wieder dahingefallen. Jetzt erst tritt der Hauptsatz, aus dem Largomotiv erwachsen, mit finsterer Entschiedenheit und voller Kraft hervor, der sich gleichwohl ein weicherer Zug



des Schmerzes oder der Bitte zugesellt. In diesem finstern, aber entschlossenen Gange findet natürlich das milde tröstliche F-dur keine Anwendung; der Seitensatz tritt nicht (wie das Nächstliegende und in den meisten Fällen Rechte wär') in F-dur, sondern in der Molldominante, auf deren Dominante auf, — und er ist gebildet aus den nach dem ersten und zweiten Largo eintretenden Allegrosätzen,



er ist die Vollendung dessen, was jene nur angedeutet. In Hast und großer Erregtheit (Beethoven hat ausdrücklich agitato beigeschrieben, was sich sonst im Laufe eines Satzes nicht leicht finden ließe) drängt und arbeitet diese Stimmung sich weiter und abwärts, bis hartentscheidende Schläge dagegentreten. Sie scheinen sich zu erweichen, grollen aber noch in der Tiefe, bis aus dieser der Baß höher und höher mit steigender Kraft empordringt — und die Höhe trüb, aber mit siegerischer Festigkeit sich dennoch gegen ihn behauptet.

Hier stehen sich nun zwei — nenne man es Geister, Stimmungen — zwei Persönlichkeiten gegenüber; man könnte versucht sein, ihnen plastisch bestimmtes Dasein anzudichten. Allein sicherer Anhalt fehlt. Vielmehr sind beide Stimmungen nahe genug verwandt und formell eng genug aneinandergeknüpft, ja einander ergänzend, um auch hier jeden Gedanken an Zweiheit der Person abzuweisen. Es ist ein einiges Wesen, das den trüben Kampf des Lebens tapfer, wenngleich düster und oft herzensbang durch-

Digitized by Google

kämpft. Der erste Satz der D-moll-Sonate ist, wie das Skizzenbuch beweist, welches B. etwa vom Oktober 1801 bis Mai 1802 im Gebrauch hatte (herausgegeben 1865 v. Nottebohm), in der ersten Hälfte des Jahres 1802 geschrieben, als das Verhältnis zu Julia Guicciardi sich löste.

In unverbrüchlicher, unerbittlicher Einheit und Unabänderlichkeit vollzieht sich die Fortsetzung.

Der erste Teil war still geworden, fast bis zum Verstummen; der zweite hebt mit jener ersten Largofrage wieder an, die, aus der Tiefe dringender emporgeworfen, in feierlicher Dreizahl ertönt und vergebens der lösenden Antwort harrt. Streng vielmehr und ohne Zwischenrede tritt der Hauptsatz wieder an, dringt scharf empor, versinkt wieder zur Tiefe und bringt da — der dritte Teil fordert sein Recht — die Largofrage zurück. Ist sie noch nicht verstanden? es fehlte ja kaum etwas, als das Wort! — Und auch das soll nicht fehlen: aus dem Largo tritt ein Rezitativ hervor, — die Rede, die Musik wird: die Musik, die Rede werden möchte, um endlich verstanden und erhört zu werden.

Rezitativ in der Instrumentalmusik ist nicht neu. Schon Seb. Bach hat in seiner chromatischen Phantasie den tiefsinnigsten Gebrauch davon gemacht, Mozart hat in seinen Variationen über „Une fièvre brûlante“ die Adagiovariation, übrigens ohne tiefere Bedeutung, szenenartig mit Rezitativ durchwebt. Wo es bedeutsam, nicht als bloß äußerliches Formspiel auftritt, spricht sich in ihm vor allem das Bedürfnis des Komponisten aus, über die Sphäre der unbestimmten Regungen hinaus zu festbewußtem Ausdruck zu gelangen. Dies Bedürfnis aber setzt voraus und bezeugt, daß der Komponist selbst über jene Sphäre hinaus zu hellern Anschauungen und deutlicherm Bewußtsein gelangt ist. Mehr als einmal wird diese Gestaltung bei Beethoven wiederkehren, zuletzt in symbolisch-mächtigster Bedeutsamkeit.

So hat uns der erste Hinblick auf die Werke eine stetige Reihe von Gebilden erkennen lassen, die sich von dem Standpunkte beseelten Tonspiels zum Ausdruck bestimmter Empfindung, zur Entwickelung festgehaltener und fortschreitender Gemütszustände, — gleichsam Geschichten aus dem Seelenleben, zum Teil aus dem wirklichen Leben angeregt, — bis dahin fortführt, wo man nach dem Wort verlangt, weil das Bewußtsein so bestimmt und klar geworden, daß es kaum anders als durch das präzise Wort sich genugtun zu können meint.

Digitized by Google

Wie besteht solchem Zeugnis und solchen Zeugen gegenüber der alte, nimmer rastende Streit der Ästhetiker: ob die Musik Tonspiel oder dunkles Gefühl sei, oder bestimmtern Inhalts? Sie ist alles dies, und jedes mit gleichem Rechte; denn sie ist, was sie sein kann.

Mag die Deutung hier oder dort irren, es ist schon das bezeichnend und bezeugend, daß die Werke gereizt haben, sie zu deuten und auszulegen, — und zwar nicht einen oder einige, sondern alle, die mit offener Seele sich in der Kunst eingelebt haben. Unter den Zeugen aber stehen die Künstler, die Tondichter nämlich, voran; sie haben es selber in sich selber erlebt, was den künstlerischen Schöpfungen das Dasein gibt.

Und unter diesen „berufenen" Zeugen steht unstreitig Beethoven selber als der „auserwählte" voran. Er selber hatte (wie Schindler aussagt) im Jahr 1816, als eine Gesamtausgabe seiner Sonaten im Werke war, die Absicht: „die vielen jener Werke zum Grunde liegende poetische Idee anzugeben."

Auf diese Lebensfrage der Tonkunst wird mit verstärktem Nachdruck zurückzukommen sein.

Chorische Werke.

Der Komponist Beethoven war, wie wir gesehen, auch Virtuos. Man kann nicht beides in sich vereinen, ohne zur Konzertkomposition hingezogen zu werden. So schließen sich den Klavierkompositionen Beethovens mit und ohne Begleitung von Soloinstrumenten seine Konzertwerke an, ihnen wieder andere nahstehende, die sich der zusammenfassenden Betrachtung gerade hier am zugänglichsten erweisen. Von ihnen hebt sich der Blick zu Orchester- und symphonischen Werken. Dies alles bezeichnen wir, in Ermangelung eines besseren Namens, mit dem chorischer Kompositionen, der eigentlich nur Werken für Singchor gebührt, und einem Teil des hier Zusammenzufassenden nur höchst uneigentlich. Er sollte

Digitized by Google

jedoch auf die Bedeutung des Orchesters für Beethoven im Voraus hinweisen.

Die Reihe dieser Werke wird uns durch das erste*) **Concert** pour Piano et grand Orchestre, Op. 15 (C-dur), (C. V. 64), eröffnet.

*) Dies Konzert ist nur der gebräuchlichen Überlieferung und seiner Opuszahl zufolge das erste, in Wahrheit ist es seiner Entstehungszeit nach das zweite in der Reihenfolge der Klavierkonzerte. Dafür zeugt zunächst Beethoven selbst, der in einem Brief an Breitkopf und Härtel am 22. April 1801 wörtlich sagt: „ich merke an, dass bei Hofmeister eines meiner ersten Konzerte herauskommt . . . . bei Mollo ein später verfertigtes Konzert.“ Nun kam bei Mollo in Wien das C-dur-Konzert Ende März 1801 heraus, bei Hofmeister in Leipzig aber und zwar erst Ende 1801 das in B-dur. Das letztere also, das sogenannte zweite Konzert ist das zuerst entstandene, und wenn Wegeler erzählt, das Konzert in C-dur sei während seiner Anwesenheit in Wien, die sich vom Ende 1794 bis in die Mitte von 1796 erstreckt, komponiert, so ist er im Irrtum. Es war das Konzert in B-dur, während dessen Entstehung er sich in Wien aufhielt. Mithin muß auch Wegelers Bericht — dem zufolge das Rondo erst am Nachmittag des zweiten Tages vor der Aufführung von Beethoven geschrieben ist, und zwar unter heftigen Kolikschmerzen, während im Vorzimmer 4 Notenschreiber saßen, denen er jedes fertige Blatt einzeln übergab — auf dies B-dur-Konzert bezogen werden. Daß er beide Kompositionen verwechselte, erklärt sich daraus, daß die spätere, weil sie etwa ¾ Jahre früher herauskam, die Opuszahl 15 erhielt, während die ihrer Geburt nach ältere, aber dem Erscheinen nach jüngere als Opus 19 in den Buchhandel kam. Am 29. März 1795 spielte Beethoven sein erstes Klavierkonzert zum erstenmal öffentlich vor, natürlich war es das in B-dur. Wann hat er es komponiert? Nottebohm hat diese Frage gelöst (Neue Beethoveniana in Nr. 48 des Musikalischen Wochenblatts von 1875), und zwar auf Grund von Beethovenschen Skizzenblättern, die im Brittischen Museum aufbewahrt werden. Es kommen 2 Bogen in Betracht. Der eine enthält auf allen 4 Seiten Skizzen zu den 3 Sätzen des B-dur-Konzerts. Derselbe Bogen enthält auf den oberen Systemen der dritten Seite 2 kleine, dem Unterricht bei Albrechtsberger angehörende Nachahmungssätze, die, wie Stellung und Dinte beweiset, früher geschrieben wurden, als die Konzertskizzen um sie herum. Die Nachahmungssätze sind frühestens Anfang 1794 geschrieben, das Konzert muß also später entstanden, doch spätestens am 29/3. 1795 fertig geworden sein, da es an diesem Tage von Beethoven vorgetragen wurde. Ferner finden sich auf der ersten Seite des anderen Bogens Arbeiten zu einer Kadenz zum ersten Satz des B-dur-Konzertes, die ohne Vorhandensein des Werkes selbst nicht zu erklären seien würden. Auf der zweiten Seite aber desselben Bogens finden sich einige auf den letzten Satz des Konzertes in C-dur bezügliche Stellen, welche diese Arbeit noch in ihrem ersten Stadium zeigen. Auch dieser Bogen also liefert einen Beweis für die spätere Entstehung des C-dur-Konzertes. Dasselbe ist jedenfalls vor Anfang Juli 1798 vollendet worden. Dies folgt aus einem dritten Skizzenblatt, dessen erste zwei Seiten in der oberen Hälfte mit einer

Digitized by Google

Konzertkomposition, wer auch der Komponist sei, ist stets ein Unternehmen zweideutiger Art. Der Tonsetzer hat einen Chor von Instrumenten um sich versammelt: durch sie will er sprechen, sie sind die Personen seines Dramas, jede derselben von eigentümlichem Vermögen und Charakter: im freien Kunstwerke würde jede nach ihrer Weise zur Teilnahme berufen werden, mit gleichem Rechte, das sich nach ihrem Naturell und Vermögen näher bestimmte. So wäre es im freien Kunstwerk, in dem der Bildner unbedingt und ohne Nebenzweck einzig seiner Idee folgt.

Im Konzerte muß, nach dessen Bestimmung, von diesem Grundgedanken jedes Instrumentenvereins abgegangen, es muß dem konzertierenden oder Prinzipal-Instrument — oder den zwei, drei konzertierenden Solo-Instrumenten der entschiedene Vorzug vor den andern gegeben werden, und zwar nicht aus innern Gründen chorischer Komposition, sondern aus dem ganz willkürlichen Vorsatz, es zu bevorzugen und hervortreten, sich auszeichnen zu lassen, — oder vielmehr den Spieler. Das durchgreifende Mittel aber des Spielers, sich auszuzeichnen, kann nur seine Bravour sein: was auch sonst der Komponist zu sagen hat, die Rücksicht auf den Solospieler und seine Bravour darf nicht versäumt, muß vorangestellt werden. Bei Pianofortekonzerten kommt noch der bedenkliche Umstand dazu, daß dieses universale Instrument, das sich selber wohl genug sein, für sich allein Träger der tiefsten Ideen sein kann, gegen die Orchesterinstrumente nach Schallvermögen und melodischer Kraft im entschiedenen Nachteil steht. Übersehen oder überwinden lassen sich diese Verhältnisse nicht; es kommt darauf an, sich mit ihnen, so gut es gehen will, abzufinden. Daß auch unter solchen Bedingungen das Talent des Tonsetzers Hervorragendes leisten kann, hatte kurz vor Beethoven Mozart bewiesen.

Beethoven hat sich in der Konzertkomposition, namentlich in dem vorgenannten, ebenso im zweiten (eigentlich ersten, cf. oben) und dritten

Concerto pour Piano . . . Op. 19 (C. V. 37.) und Op. 37, (C. V. 85.), aus B-dur und C-moll, nach Tendenz und Form seinem großen Vorgänger angeschlossen. Daß er es mit eigentümlichem Inhalt,

---

Kadenz zum ersten Satz des Konzertes beschrieben sind, während die untere Hälfte der zweiten Seite Entwürfe zum letzten Satz der Sonate in D-dur op. 10 Nr. 3 bietet. Die Sonaten waren spätestens Anfang Juli 1798 fertig, folglich das Konzert, dessen Kadenz ungefähr um dieselbe Zeit wie der letzte Satz der Sonate in D-dur entworfen wurde, schon früher. —

Digitized by Google

mit Benutzung der höhern und immer fortwachsenden Spielgeschicklichkeit und Instrumentkraft, auch mit reicherer und eindringlicherer Erfassung des Instruments nach Vermögen und Natur desselben, endlich mit reicherer und blühenderer Verwendung getan: das wäre ein großes Lob für andere Komponisten, nicht so für Beethoven. Seine Aufgabe war nicht darauf beschränkt, das bereits Vorhandene bereichert oder verschönert zu wiederholen, — was gewiß schon ein hohes Verdienst um das Kunstleben ist, — sondern in seiner Kunst eine neue Idee zu verwirklichen und damit derselben eine neue Bahn, ein neues Reich zu öffnen.

Das Konzert in B-dur wurde von Beethoven selbst zuerst in Wien am 29. März 1795 vorgetragen, das in C-dur in Prag 1798, wo er auch das in B-dur wiederholte; das dritte wurde 1803 vom Komponisten selbst,*) von Ries im Jahre 1804 ausgeführt, ist aber schon 1800 geschrieben oder angefangen. „Beethoven (erzählt Ries) hatte mir das Manuskript gegeben, um damit zum ersten Mal öffentlich als sein Schüler aufzutreten; Beethoven dirigirte und wendete mir um. Ich hatte ihn gebeten, mir eine Kadenz zu komponiren, er wies mich an, selbst eine zu machen. Er war mit meiner Komposition zufrieden und änderte wenig. Eine brillante, aber sehr schwierige Passage, die ihm zu gewagt erschien, sollte ich ändern. Die neue befriedigte mich nicht. Ich konnte es nicht über mich gewinnen, im öffentlichen Konzerte die leichtere zu wählen. Beethoven hatte sich ruhig hingesetzt. Als ich nun keck die schwere anfing, machte Beethoven einen gewaltigen Ruck mit dem Stuhle, die Kadenz gelang aber, und Beethoven war so erfreut, dass er laut Bravo! schrie. Dies elektrisirte das Publikum."

Diese Anekdote, willkommen als einer der kleinen Züge, die das Charakterbild lokalisieren, bezeichnet dem Verstehenden zugleich den Charakter der Kunstgattung, um die es sich handelt.

Betrachtet man das Konzert aus allgemeinerem Gesichtspunkt als Übergang vom Beethovenschen Klavier zum Orchester, so knüpft sich ein zweiter Übergang an jene Trios Op. 1, in denen zwei andere Instrumente sich dem Klavier zu gleich berechtigter Mitwirkung verbinden, soweit das Übergewicht des Klaviers die Gleichheit zuläßt. Dieser Übergang eröffnet sich, weniger bedeutende Werke beiseite gelassen, in den

*) Die Aufführung fand am 5. April statt. Außer der ersten Symphonie wurden 3 große Werke, und diese zum ersten Male vorgetragen: das dritte Konzert, die zweite Symphonie und das Oratorium Christus am Ölberge.

Digitized by Google

Six Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncello, Op. 18, (C. V. 82), von denen die drei ersten vielleicht, wie aus einem Briefe an Hofmeister vom 15. Dezember 1800 gefolgert werden darf, schon Ende dieses Jahres, die drei folgenden 1801 herausgegeben sind, die aber alle sechs spätestens Mitte April 1800 druckfertig waren. Das dritte Quatuor in der Herausgabe, D-dur, soll das erste in der Komposition und das erste in der Herausgabe, F-dur, das dritte in der Reihenfolge der Komposition sein, die erste Anregung zu diesen Arbeiten soll 1795 Graf Appony durch jene Aufforderung (S. 47), ein Quartett zu schreiben, gegeben haben.

Die Reihenfolge der drei ersten Quartette, der Komposition nach, ist psychologisch aufklärend über die Stimmung und Richtung des Komponisten, dessen charakteristische Werke bis dahin dem Klavier, dem ihm vertrautesten Instrumente, angehört hatten und dessen Eigentümlichkeit, — vertiefte Innerlichkeit, — zuerst in jener kleinen F-moll-Sonate Op. 2 hervorgetreten war. Nun erhält er durch Appony den äußerlichen Anstoß zur Quartettkomposition — und faßt, einstweilen ebenfalls ganz äußerlich, den Entschluß, darauf einzugehen. Wie er ist, wie er sich in seinem Besten bisher gefühlt und erwiesen, so gibt er sich als echter Künstler mit der vollen Innigkeit seines Wesens und ganz unbedingt der neuen Aufgabe hin. Das ist der Ursprung des D-dur-Quatuors und ganz besonders des ersten Satzes; man dürfte sagen, daß hier mehr Beethoven als Quartett wäre, so schön das Werk auch als Quartett ist und so gewiß es nur Quartett sein kann. Aber die große Quartettschule Haydns und Mozarts? Sie muß ihr gebührend Recht haben; das zweite Quartett stellt sich ganz neben die Mozartschen, das dritte, F-dur, zeigt jenes rastlose Motivenspiel, den eigentlichen Lebenspuls des Quartettsatzes, — so lange nicht der Geist den Pulsschlag höheren Lebens erweckt. Erst war der Beethoven da, dann hat er sich als Meister neben die Meister gestellt.

Die Quartettkomposition hält die Mitte zwischen Klavier- und Orchestersatz. Minder anspruchsvoll als der letztere, läßt sie sich überall, wo nur vier Spieler zusammenkommen mögen, ausführen und entspricht schon damit der deutschen Neigung, sich im kleinen bescheidenen Raume, gleichsam im heimlichen, lauschigen Winkel zusammenzufinden. Da erwarten sie sich, da finden sie sich, üben und freuen sich endlos an dieser feinen Quartettarbeit, spielen und leben sich ineinander hinein zu lebenslänglichem Freundschaftsquartett. Ein solches Quartett ist sogar einmal leiblich geboren

Digitized by Google

worden; es waren die vier Brüder Müller aus Meiningen. Wer in Deutschland hätte sie nicht einst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in irgendeinen Musiksaal einziehen sehen zum Quartettspiel, vier schwarzgekleidete, schlanke, ernst gelassene Gestalten, stillfreundlich und feierlich langsam, in Abständen eine hinter der andern, — und dann gehört! um zu begreifen, daß aller Physiologie zum Trotz die Vier nur Ein Mann sind. Es war die morgenländische Viereinigkeit statt unserer knappen Dreieinigkeit, in der sich das Leben des urdeutschen Musikervolks sublimiert darstellte. Alle vier Verbundene sind eins, sie haben nicht abgelassen, bis ihre vier Seelen zusammengeflossen und ihre Muskeln dem festen Sehnenzug eines einigen Willens unterworfen sind. Aber in jener Vier ist jeder einzelne doch wieder ein ganzer Mann, der seine Kraft nicht an zwei oder vier Stimmen versplittert, sondern ungeteilt auf seine eine Stimme verwendet. So gelangt jede Stimme zu einer Freiheit und Feinheit der Darstellung, die das vielbesetzte Orchester nicht erreichen, der das Klavier nur entfernt nacheifern kann, wäre es selbst von einem Liszt besetzt. Das Orchester hat Tausendfarbigkeit und Tausendstimmigkeit, um Organ der gesamten Instrumentenwelt zu sein. Das Klavier ist die Rennbahn der Phantasie, Vertrauter der einsamen, tiefsten Gedanken. Das Quartett ist die sinnige Erörterung im trauten engen Kreise, Austausch jener feinen Gedanken und Empfindungen, die nicht auf den lauten Markt gehören, sondern nur vom Freunde zum einverstandenen Freunde gehen. Es ist Charakterzug für die musizierenden Franzosen, daß in ihren Konservatoir-Konzerten Quartette mit vierfacher Besetzung ausgeführt werden; eine Herzensergießung kompagnieweise.

Wie das Quartett vor unserem Hinblicke steht, so hat es vor dem geistigen Auge der Komponisten sich auferbauen müssen. Die gegebenen Mittel sind einfach, vier gleichartige Instrumente statt der bunten Heerschar des Orchesters, doch nicht so einfarbig, wie das Klavier, da jenen Saiteninstrumenten doch einige Färbung (Bogenzug und pizzicato, dann die Klangverschiedenheit des mannigfaltigen Bogenansatzes, — die Dämpfung nicht zu vergessen) zu Gebote steht; man könnte das Klavier der Bleistift- oder Kreidezeichnung vergleichen, das Orchester dem Gemälde, das Quartett der Zeichnung mit zwei oder drei farbigen Stiften. Zum Ersatze für das blühende Farbenleben und die Schallmacht des Orchesters hat das Quartett die beweglichsten, gewandtesten, überall hinreichenden Instrumente sich auserkoren. Wie fein und wie durchdringend

Digitized by Google

zieht die Violine, — man muß das durch einen Laub, Joachim, Wieniawsky, Wilhelmi, de Ahna und manchen neueren, fast Ebenbürtigen, kennen lernen, — ihren Ton! wie weiß sie ihn, und mit ihm die Seele der Hörer, erbeben zu lassen, wie girrt sie und murrt sie und reißt scharf hinein zu schmerzlicher Aufregung! wie klagen ihre herabsinkenden, wie reizen ihre hinaufgetriebenen Töne, wenn leidenschaftliche Stimmungen in unserer festen Tonordnung kein Genügen mehr finden! wie still und heiß brüten die aushaltenden Töne und Akkorde des Quartetts, und wie leichtbeflügelt ist der Lauf jeder Stimme!

Dazu nun die höchste Freiheit in der Führung jeder Stimme, die höchste Feinheit und Mannigfaltigkeit in allen gleichzeitig erlangbar. Das alles zusammengenommen ergibt mit Notwendigkeit die Grundlage für die Quartettkomponisten. Sie muß polyphon sein, damit jede der vier Stimmen zur Geltung komme; sie muß zunächst sich leicht und frei und fein gestalten nach der Natur der Instrumente. Dies gilt vom ganzen Stimmgewebe. Leichte Motive fliegen im mühlosen, endlosen Spiel von Stimme zu Stimme, fügen sich zu Melodien, zu Sätzen zusammen, oder lösen sich aus den Sätzen los, emsiger und beharrlicher, als in andern Tonwerken geschieht. Selbst die Polyphonie greift nur ausnahmsweise zu den ernstern Gestaltungen des Kanons und der Fuge; sie ist mehr zur „causerie“ als zur Erörterung geneigt.

In solchem Sinne hat Haydn das Quartett geschaffen, was vor ihm in dieser Form hervortrat, kommt gegen ihn nicht in Betracht. Formell besitzt er alles, was seine großen Nachfolger gebracht; auch das Scherzo, das man irrig (S. 64) als Beethovens Schöpfung angesehen hat. Aber sein Sinn war ein anderer. Ihm war das Quartett vor allem musikalische Unterhaltung; dies muß man bei ihm suchen, nicht große und herrschende Leidenschaften oder Ideen. Es gibt dafür selbst äußerliche Beweise. Er hat neben der fast unglaublichen Zahl anderer Werke 83 Quartette gesetzt, Beethoven nur 16. Die Zahl der Ideen und leidenschaftlicher Ergüsse kann nicht so weit reichen, wohl aber sind die Momente der Unterhaltung und Erheiterung beliebig zu vervielfältigen. Dann liebt er innerhalb der Komposition Wiederholungen. In seinen ersten Sätzen wird jedesmal der erste Teil wiederholt, sehr häufig auch der zweite und dritte Teil, während dies bei Beethoven nur in 3 Quartetten statt hat und dafür in 6 anderen auch der erste Teil nicht wiederholt wird. Welchen Sinn hat dies?

Digitized by Google

— Wiederholung ist Nichtfortschritt, Behagen und Begnügen am schon Dagewesenen; der leidenschaftliche Drang nach Vorwärts fehlt, — oder das Gesagte ist nicht voll und kräftig genug ausgesprochen. Auch das bestärkt diesen Charakterzug, daß der Hauptsatz in den sonatenförmigen ersten Sätzen, die das Hauptstück des Ganzen sind, häufig auf dem Sitze des Seitensatzes wiederholt oder doch in Erinnerung gebracht wird, ehe der Übergang zum Seitensatz erfolgt.

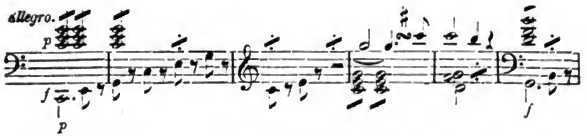
Wie in den Grundzügen, erweist sich der Charakter des Haydn-Quartetts auch im Inhalte. Wir wüßten keins, das einen bestimmten Gedankengang durch alle vier Sätze festhielte. Namentlich laufen die Finalen der großen Mehrzahl nach auf die Absicht hinaus, die Hörer mit leichtem rührigen Spiel erheitert zu entlassen. Als entschiedene Ausnahmen wären die Quartette Nr. 3 (das Finale ist eine Doppelfuge) und Nr. 1 zu nennen, das seine drei ersten Sätze in C-dur, G-dur, C-dur aufstellt, das Finale aber — in C-moll, ohne daß wir übrigens dafür einen andern Grund anzuführen wüßten, als den Trieb zur Mannigfaltigkeit.

Es ist eben Unterhaltung. Aber es ist ein geistvoller, liebenswürdiger Mann, von kindlichem, heiterm Sinn und feinem Gefühl, dem wir zuhören. Artig, rührig, emsig durch und durch ist dieses Tonspiel, reizend gewebt wie Filigranarbeit, meist vergnüglich, voll jugendlicher Schelmerei, die bisweilen eine ernste, trübe Miene annimmt, um gleich wieder mit trostvollem Lächeln zu begütigen, von zarter Empfindung oft durchhaucht, doch lieber zu sorgloser Heiterkeit zurückgewandt.

Ihm zur Seite trat Mozart, mit gleicher Meisterschaft, gleich fleißigem, feinem Tonspiel. Allein ihm war der Sinn gereifter, teils von innen heraus, teils durch ein reicheres, bewegteres, leidenschaftlicheres Leben. Gegen den patriarchalisch friedlichen Haydn tritt er als der von einer neuen Zeit bereits Angehauchte. Wenngleich er ihres Inhalts nicht bewußt wird, ist doch sein Gemüt von ihren heißern und stürmischen Wallungen schon aufgeregter zugleich und in sich zusammengenommener. Er ist männlicher als Haydn, er hat was auf dem Herzen und rührt damit an unser Herz. Seine Stimmungen sind ernster, bis zu jener Weihe der Andacht, die bisweilen wie Weihrauch am katholischen Altar aus seinem Herzen aufsteigt. So auch sind sie gehaltener, wenn sie sich erst festgesetzt haben. Daher ist auch seine Form fortschreitender, weniger wiederholend. Doch kehrt er gern zum heitern, feinen Spiel

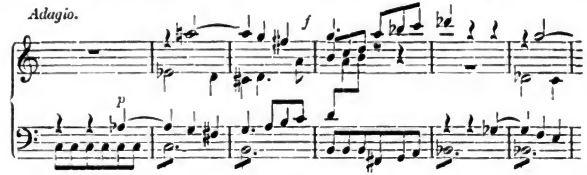
Digitized by Google

der Töne zurück, selbst wo der Ansatz zu Größerem gegeben war, wie hier,



in diesem Einsatze, der Takt 6 auf dem Dominantakkorde, dann nochmals auf e—g—c wiederholt wird, worauf die Violine, wie hier das Violoncello, sich emporschwingt und dieses von G aus mit der Phrase der Violine antwortet. Der Ansatz war weitgespannt und weitreichend, er hätte Beethoven weitergeführt. Mozarts zärtliche Seele kann schon im vierten Takte die rührende Bitte nicht zurückhalten, und gerade darin, daß selbst kühner Aufschwung stets wieder dieser liebevollen Empfindung nachgibt, zeichnet sich der schwärmerische Charakter des ewigen Jünglings, der einst als Knabe jeden fragte, ob er ihn auch lieb habe, und die Tränen nicht zurückhalten konnte, wenn man im Scherz nein sagte.

Wie aber diesem zartbesaiteten Gemüte auch der bitterliche Ernst nicht allzuherb erscheinen konnte, wenn es galt, zeigt sich auch in den Quartetten, vornehmlich in der Einleitung zu Nr. 6,



jenem Satze, der die musikalischen Gourmands und Theoretiker schon so oft in Harnisch gejagt hat, wie jemals eine der Beethovenschen Schärfen. Übrigens scheint jene Einleitung nur als Antithese zum folgenden Allegro dienen zu sollen, das lebensvoll, warm andringend ist, aber ohne notwendigen Zusammenhang mit jener. Auch die folgenden Sätze zeigen davon nichts, so andachtvoll, so ernst und lieblich auch das Andante singt. Das Finale vollends ist regsam, fast lustig zu nennen. Die Tiefe der Einleitung hat eine tiefernste psychologische Entwickelung erwarten lassen, und sie ist nicht gekommen.

Digitized by Google

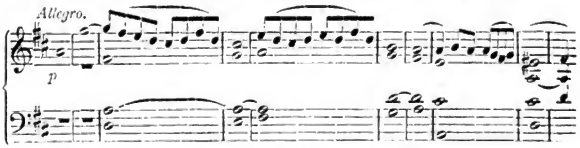
Diesen Sinn hatten die beiden großen Vorgänger Beethovens ihrem Quartett eingeflößt: die feinste, sinnige, angeregte und bei aller Angeregtheit in den verständnisvoll gezogenen Schranken anmutiger Mäßigung beharrende Unterhaltung. Heiterkeit bis zu schalkhafter Neckerei, feuriger Drang bis dicht an leidenschaftliche Hingebung, inniges Empfinden, doch sicher vor jenen Stürmen, in denen man sich selber einsetzt und verliert an eine tragische Bestimmung — und sich göttlich dahingibt jenem

„Stirb und Werde!"

des Dichters.

Hier trat Beethoven die Erbschaft der Vorgänger an. Viel Hände, viel Jahre bauen am Hause, ehe es wohnlich; und dann begehrt man den Garten, und drin ein Liebchen, und das zum trauten Weibe — und dann verlangt man hinaus in die Welt und hinauf in den Himmel. — Für Beethoven sollte das Quartett eine ganz absonderliche Bedeutung erhalten. Noch hatte er davon keine Ahnung. Einstweilen stand er auf der Bahn seiner Vorgänger, nur wurde bei ihm bald alles größer und weiter und freier.

Über das dritte Quartett (in D-dur), der Komposition nach das erste, haben wir schon ein Wort gesagt; in ihm scheint Beethoven sich mehr subjektiv hingegeben, als dem Tonspiel nachgehangen zu haben. Gleich der erste Satz bezeugt es. Süße Zärtlichkeit, hingebende Liebe spricht aus dem Hauptsatze,



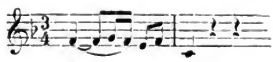
so seelenvoll, so jung und darum leicht kosend. Ein zweiter Hauptsatz ist schelmisch heiter, wie ein junges Mädchen, das nur die Rosenknospe der Liebe kennt, nicht ihre Gluten, wohl nie sie kennen lernt. Ein Seitensatz (auf der Dominante von A-dur) tritt beunruhigt, fahrig, ein zweiter (C-dur) abgekühlt und stutzig auf; der Hauptsatz herrscht im zweiten Teile, findet noch in einem Anhange den höchsten Aufschwung; das Ganze ist ein einheitsvolles Bild eines bestimmten Seelenzustandes.

Das Andante (B-dur) ist nachsinnend, nachspürend irgendeinem innerlichen Vorgange, nicht tief. Einen Anklang davon,

Digitized by Google

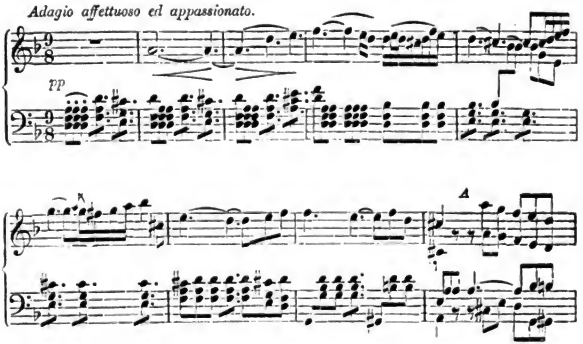
als wäre dem ersten Vorgang (ersten Satz) eine ernstere Erfahrung gefolgt, bringt das sogenannte Scherzo. Das Finale fliegt heiß und eilig dahin.

Das Quartett Nr. 1 setzt sich erst recht in der eigentlichen Quartettweise fest. Das Motiv des ersten Satzes,



wird bis zur Erschöpfung — nur nicht der echten Quartettisten, die dabei „die Kunst" bewundern — ausgenutzt; es erscheint 131 mal in 427 Takten. Dabei ist es nicht vorschreitend, nicht schlagend, sondern umschreibt besinnlich einen Ton. Es ist nicht Fortschritt, es ist Tonspiel; Spiel der gestaltenden Phantasie ist der Inhalt des Satzes.

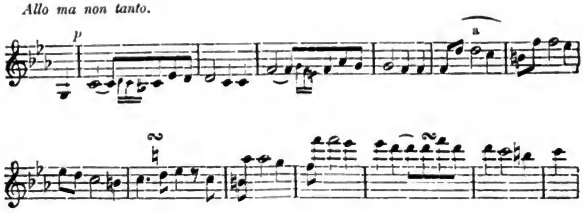
Dagegen zeigt sich im zweiten Satze, —



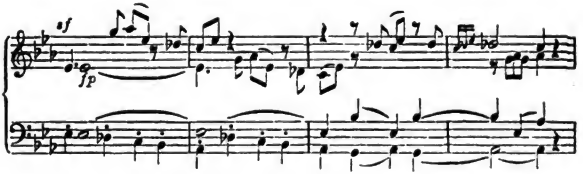
jenes breite Dahinströmen einer einigen Melodie, das der Ausdruck eines ebenso einigen Seelenergusses ist. Der ganze Satz ist von derselben Empfindung erfüllt und hebt sich über das ererbte quartettliche Motivenspiel weit hinaus.

Von den übrigen Quartetten des Op. 18 ziehen wir zunächst das erste der zweiten, jüngern Folge (C-moll) zu näherer Betrachtung. Gleich der erste Satz bringt wieder eine so großartige, erhebungsvolle Melodie,

Digitized by Google



voll Ernst und Pathos und in so vollkommener Einheit sich entfaltend, wie die früheren Quartette nicht gekannt haben. Spricht hier, im Hauptsatz, im ernsten Ringen ein von Sorgen und Verlangen umschleierter, aber kraftbewußter Sinn, so deutet der den Seitensatz einführende Zwischensatz (oder will man ihn ersten Seitensatz nennen?)



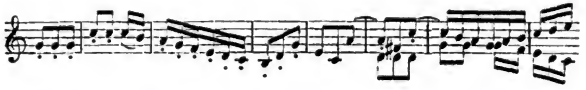
auf innern Zwiespalt; der (eigentliche oder zweite) Seitensatz folgt dann, in Es-dur, gefaßten Sinnes, und legt sich breit aus; der Schlußsatz

mit seinen Schlägen auf das zweite Viertel und den davoneilenden Achteln scheint zwischen Entschluß und Zagen zu schwanken. In diesem ganzen ersten Satze festet sich die Stimmung zu einem Charakterbilde; fast ließe sich durch das ganze Quatuor ein solches erraten.

Eigentümlich tritt nach diesem sehr ernst gefaßten, bisweilen in schmerzlich entschlossenem Sinn empordringenden, bisweilen

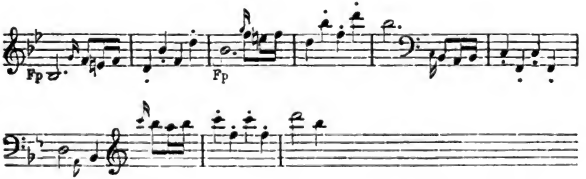
Digitized by Google

schlagfertig heftigen ersten Satze der zweite (Andante scherzo quasi Allegretto) einher, gemessenen Schrittes und leise, einem ernsten in sich geschlossenen Charakter vergleichbar, der sich zum Scherzen herbeiläßt, um seinen wahren Sinn zu vergessen oder vergessen zu machen. Der Anfang, fugato,



wie der ganze Bau deutet auf das Andante der ersten Symphonie hin; wir werden noch anderwärts bei Beethoven diese Wiederkehr einer ihm liebgewordenen Form bemerken.

Endlich vom letzten Quatuor Nr. 6 (B-dur) zieht vornehmlich das Finale die Aufmerksamkeit an sich. Nachdem der erste Satz des Quartetts



den Ton der Behaglichkeit und Heiterkeit angeschlagen, der auch in den nächsten Sätzen (besonders im Scherzo) fortklingt, setzt das Finale sich aus zwei ganz verschiedenen Sätzen zusammen. Der erste (B-dur $^2/_4$) ist La malinconia, Adagio überschrieben mit dem Zusatze, daß er mit der größten Delikatesse vorzutragen sei; der andere ist als Allegretto quasi Allegro bezeichnet, $^3/_8$, ebenfalls B-dur. Der erste spricht uns an, wie die Melancholie eines liebesiechen Mädchens, tränenreich, seufzervoll, die scheue Seele von ängstlichen Schrecken durchzuckt. Der andere Satz ist leichtfertiger Schwingetanz, dem Wiener Länderer anfangs vergleichbar, doch weiterführend, auch zur Malinconia zurückblickend. Ein losgebundenes Prestissimo schließt. Es ist ein Apriltag im Seelenleben.

Das waren Beethovens erste Quartette. Wie weit wird er noch über sie hinausgehen! Aber schon sie zeigen den wesent-

Digitized by Google

lichen Fortschritt, zu dem er berufen war: seine Quartette haben individuelle Bedeutung, sie haben Charakter erlangt, oder wenigstens ist das Streben dahin unverkennbar.

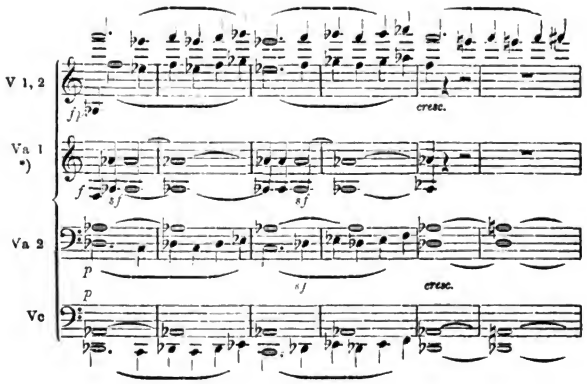
Diesen Quartetten reiht sich nach Sinn und Standpunkt das

Quintett (2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncello) C-dur, Op. 29 an, im Jahre 1801 komponiert. (C. V. 95.)

Es ist eines der bedeutendsten Werke seiner Gattung, gleichwohl keins von jenen Werken, die ihren Ursprung in einer höhern, den Bau wie ein Gottesbefehl hervorrufenden Idee haben. Es ist der allgemeinen, dem Inhalt nach noch unbestimmten, aber ganz künstlerischen Lust am Schaffen entsprungen, wie die Mehrzahl aller Instrumentalkompositionen. Nicht mehr sagt das erste Thema,

nicht mehr der Fortgang; es hätte ebensowohl ein Quatuor werden können, wie ja umgekehrt das einst vom Grafen Appony bestellte Streichquartett (S. 47 m. A. u. S. 150) als Quintett zu Tage getreten ist (Op. 4, chr. Verz. Nr. 46). Der Komponist folgt bei der Festsetzung der Stimmenzahl, gleichviel ob ein äußerer Anlaß vorausgegangen ist, entweder dem Gebot einer innern treibenden Idee, die gerade so viele Stimmen — nicht mehr, nicht weniger — fordert, oder er setzt sich nach eigenem Willen ganz äußerlich vor, ein Quartett oder was es sonst ist, zu schreiben. Dann beginnen seine Gedanken sich darauf zu richten und sich in die gewählte Form hineinzubilden. Dieser äußerlich beginnende Vorgang ist der gewöhnliche; er ist überall genügend und berechtigt, wo nicht eine tiefere Idee den von ihr gleichsam besessenen Künstler bestimmt. In unserm Quintett nun hat sich der Wille auf fünf Stimmen gerichtet und die Phantasie sich mit dem Nageklang der fünf vereinten Streichinstrumente erfüllt. Das führt denn sogleich zu reicherem Gewebe, zu Gegensätzen in der Verbindung, zu breiten und gefüllten Harmonielagen, das siedet gelegentlich, im zweiten Teil,

Digitized by Google



heiß auf. Zugleich diene es als Belag für die S. 163 erwähnte Tiefstimmung Beethovens. Das zarte, edelsinnige Adagio, das leichte Scherzo, das sich im anmutigen Schwunge wärmer beseelt, das Finale, das voller Grazie, in flatternder Leichtigkeit, sprühend von Lebenslust dahinrauscht und nur zuletzt, vor dem Ende mehr neckend als ernstlich gemeint, eine bedenkliche Frage aufwirft, um von neuem in heimlicher Lust aufzurauschen: das alles — wer würde fertig, diese Schatzkammer auszuzählen, die Beethoven uns hinterlassen!

So sei denn auch das am 2. April 1800 in Wien aufgeführte, am 15. Dezember zum Verlag bestimmte und im Juli 1802 erschienene

Grand Septuor, Op. 20 (C. V. 80)

für Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß, Klarinette, Fagott und Horn nur als Fortschritt zu dem höheren Schauplatze, der Beethovens wartet und den er sicher längst ersehnt, genannt. Es ist wegen der im Privatkreise nicht so leichten Besetzung der sieben Stimmen in der Originalgestalt weit weniger bekannt, als im vierhändigen Klavierauszuge; aber selbst in diesem verleugnet es dem einigermaßen erfahrenen Hinblicke nicht sein ursprüngliches Wesen. Die Wohligkeit der Bläser, das üppige Wesen der Klarinette, das

*) Va bedeutet Viola oder Bratsche.

Digitized by Google

ermutigende Waldhorn, sie fühlen sich heraus, wie sie den Sinn des Ganzen bedingt und in der Originalgestalt mit blühender Farbe geziert haben, daher es allerdings wünschenswert bleibt, zu ihr durchzudringen.

Das Ganze ist so recht „Musik", die nichts anderes sein will, nichts begehrt, als den Wohlgenuß der Melodien und Klänge, die Wohlgestalt anmutigen Daseins aus dem wohlwollenden Gemüte des Künstlers in das unsrige zu übertragen. Das heißt reich gespendet! Nach einem einleitenden Adagio der vollausgeführte Allegro-Satz, dann das gesangvolle, innige Adagio, die launige Menuett, so einig mit dem Grundton des Ganzen und wie eingeboren in dessen Bau, daß wir uns mit der allerdings zuzugebenden Tatsache ihrer Entlehnung (S. 74) schwer verständigen können. Der Menuett folgen ländlich unschuldige Variationen,*) ein mutvolles Scherzo, endlich zum Finale noch ein einleitendes marschmäßiges Sätzchen.

Jede dieser hier betrachteten Kompositionen tut einen Schritt vom Klavier hinweg zum Orchester. Mitten unter sie treten die ersten selbständigen Orchesterwerke.**) Von diesen soll nunmehr die Rede sein.

Zunächst:

Gli uomini di Prometeo, (C. V. 91),

Ballett von Vigano, für Wien komponiert im Winter 1800/1801, auf dem Hofburgtheater am 28. März 1801 aufgeführt; die Musik ist als Op. 43 herausgegeben; der alte, bei Cappi in Wien herausgegebene zweihändige Klavierauszug ist vielleicht von Beethoven selbst verfertigt.

Am bekanntesten ist die Ouvertüre dieses Werkes; wo man eine Ouvertüre von Beethoven geben und sich auf das leichteste damit, ohne Probe, abfinden will, wird unfehlbar diese Prometheus-Ouvertüre gewählt, weil sie so leicht und bekannt ist. Dabei ist man so undankbar gewesen, sie wegen eben dieser Leichtigkeit — die der Ausführung deutet auf die des Inhalts —, ein wenig

*) Das Thema ist ein niederrheinisches Volkslied „Ach, Schiffer, lieber Schiffer" (Kretschmar, Deutsche Volkslieder, 1840. S. 181), nur an zwei Stellen höher gehoben. Acht Jahre, nachdem Beethoven Bonn verlassen, ist die Jugenderinnerung in ihm aufgetaucht.

**) Wir sehen hier ab von den Jugendversuchen, z. B. dem Ritterballett und den Kantaten aus der letzten Bonner Zeit, ferner von den im Verein mit dem Klavier auftretenden ersten Konzerten.

Digitized by Google

gering zu schätzen, Lenz, erfüllt von edlem, wenn auch bisweilen irrgehendem Enthusiasmus für Beethovens Größe, nennt sie „eine Sommersprosse auf Beethovens jugendlicher Wange“; er legt nämlich die hohe Idee andrer Beethovenscher Schöpfungen als Maßstab an diese kleine Ballettouvertüre. Und wahrlich, er ist nicht der einzige, der so tut. In der Kunst aber will jedes Werk aus sich selber beurteilt werden und ein äußerliches Messen, das darauf hinausläuft, ein Werk gegen das andere schöner oder größer oder origineller zu befinden, ist unfruchtbar und im Grunde unkünstlerisch. Der Künstler will nicht schön und schöner, oder groß oder originell sein; er wird nur von innen getrieben, zu offenbaren, was in ihm ist. Und wenn er sich einer vorausbestimmten Aufgabe widmet, so will er wieder nicht größer oder origineller sein — das alles sind lauter unkünstlerische Gedanken und Absichten —, sondern er gibt sich unbedingt dieser Aufgabe hin und läßt aus sich heraus diese ganz allein wirken nach ihrer Natur.

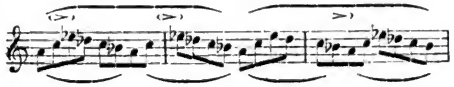
Beethoven fand sich nun diesem Prometheus gegenüber. Der Titane hat sich gefallen lassen müssen, Trikot anzulegen und zu tanzen oder doch in einem Ballett zu figurieren. In einem Sturme bringt der Halbgott das beseelende Feuer vom Himmel, belebt seine leblosen Erdgebilde, so gut es hat gehen wollen, führt sie dem Apoll vor, der ihnen vor allen Dingen Saitenspiel und allerlei andre präsentable Künste verleihen soll. Was kann man weiter von diesem Spiel mit lebendigen Marionetten sagen? Was sollte, konnte Beethoven daraus machen? etwa große Musik, wie zu Fidelio oder in den Symphonien?

Er hat künstlerische Pflicht geübt und sich ganz treu, — wie hätte er auch anders gekonnt? der Aufgabe hingegeben. Die Ouvertüre kündigt sich mit anmutiger Feierlichkeit in Adagio auf der Unterdominante (F-dur) an, ihr Gedanke wird von jenem Tiefklang des Orchesters getragen, der Beethoven eigen und für ihn (S. 163) bezeichnend ist. Dann tanzt und rollt das Allegro molto con brio so muntern leichten Kopfes, wie Menschen und Götter dahintanzen werden, sobald der Vorhang sich hebt; Alles, auch der Seitensatz, in dem wechselnd die Bläser sich melden und ablösen, ist leicht, in einem Gusse hingeworfen. Was hätte Beethoven Besseres tun können?

So ist die ganze Musik des Balletts. Nach der Ouvertüre tritt ein neues Allegro (non troppo) vor, ein Naturbild, la tempesta, nicht besser und nicht schlechter, wie schon früher Gluck und

Digitized by Google

Mozart und andere den Sturm haben sausen lassen. Doch zeigt sich hier schon jene später so oft benutzte Gegenstellung von tonischem und rhythmischem Motiv, —



das tonische Motiv hat sechs oder zwölf, das rhythmische (der Takt) hat acht Momente, widerspricht daher jenem, indem es die Momente 1, 9, 17 betont, — durch welche die rhythmische Ordnung verlöscht und das ganze in Taumelschwung gestürzt wird. Es ist nicht nötig, von der Szene der Belebung (Nr. 1) und allen folgenden zu berichten; Nr. 8 ist ein weit geführter Marsch, munter, lebendig, gaukelnd, bunt, durchaus marionettenhaft; Beethoven hat das Ballett ganz richtig beurteilt. Zuvor, in Nr. 5, verwendet Beethoven die Harfe, dieses Spielzeug der Franzosen und Italiener — auch Gluck gebraucht sie im Orpheus, — das sie in das Orchester hineinstellen, ohne daß jemals die Verschmelzung gelingt. Beethoven hat sie niemals wieder gebraucht.

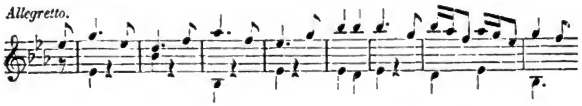
„Aber warum hat er dergleichen komponirt?“ — So fragt kein junger Komponist, und keiner, der es gewesen; man widerstehe doch, wenn sich Gelegenheit bietet, für Orchester und Bühne zu schreiben, und obenein zum erstenmal!

Auch der damalige Zeitgeist in Wien mag mitgewirkt haben. Der österreichische Dichter, Heinrich von Collin, spricht sich (Werke VI. 305) ausführlich über Vigano aus und schildert ihn als genialen Reformer in seiner Kunst, der die Ballettfreunde Wiens in große Aufregung versetzte und den früher hochgeachteten Ballettmeister der Hofburg aus dem Felde schlug. „Diesen seltenen Sieg verdankte er der Zurückführung seiner Kunst von den übertriebenen, nichtssagenden Künstlichkeiten des ältern italienischen Ballets auf die einfachen Formen der Natur. Allerdings musste es befremden, in einer Gattung des Schauspiels, in welcher man bisher nichts als Sprünge und Gliederverrenkungen, mühsame Stellungen, combinirte, vielfach verschlungene Tänze, die keinen Eindruck der Einheit zurückliessen, zu sehen gewohnt war, plötzlich Handlung, Tiefe der Empfindung und reine Schönheit der äusseren Darstellung zu erblicken, welche ein neues, bis dahin nie gekanntes Reich des Schönen aufthaten.“

Digitized by Google

Nach so enthusiastischen Äußerungen eines gleichzeitigen ernsten Dichters ist es nicht wunderbar, daß Beethoven nach jenem Bonner Ritterballett sich noch einmal zur Komposition eines Tanzspieles bewegen ließ.

Prometheus ist mit Ausnahme der Ouvertüre vom Musikrepertoire beinahe verschwunden.*) Aber eine Melodie hat sich auf eine bei Beethoven unerhörte Weise erhalten, jenes Doppelthema aus dem Finale,



das er bald darauf in einem Kontertanz (chron. Verz. Nr. 103), dann zu den S. 68 fl. besprochenen Variationen Op. 35 (1802) und zuletzt (1803/04) im Finale der Heldensymphonie, also im ganzen viermal benutzt hat.**) Liegt ihm eine Volksweise zugrunde? ist es im Ballett so beliebt, oder Beethoven selber so lieb geworden, daß er es in einem seiner bedeutungsvollsten Werke wiederholt? Diese letzteren Fragen sind von wenig Gewicht; das Auffallende liegt in der viermaligen Benutzung desselben Themas, ein Fall, der bei Beethoven nicht wiederkehrt. Jedenfalls ist das Thema zwar anmutig, aber nicht von bestimmter Bedeutung, so daß die verschiedenen Verwendungen nirgends einen Widersinn hervorrufen.

Schon vor Prometheus hatte Beethoven die Kraft der Schwingen an Höherem versucht. In der ersten Symphonie,

Grande Simfonie, C-dur, Op. 21, (C. V. 81),

trugen sie ihn schon frei und kühn zu jenen Höhen empor, auf denen Mozarts Geist geweilt hatte; wie weit er darüber hinaus zu weitern Umblicken gelangen sollte, war jetzt noch nicht zu ermessen. Man muß übrigens annehmen, daß diese Symphonie 1799 oder spätestens in den Monaten Januar bis März 1800 gesetzt

*) Im Berliner Opernhause erscheint das Ballett seit 1891 von Zeit zu Zeit wieder, doch ohne sonderlich anzuziehen — trotz glänzender Ausstattung und Darstellung.

**) cf. über die Reihenfolge das von Nottebohm beschriebene Skizzenbuch aus den Jahren 1801 bis 1802 (S. 12, 32, 42) und Thayer (Leben B. II. 393).

Digitized by Google

worden, da sie schon am 2. April 1800 zugleich mit dem Septett in Wien zur Aufführung gekommen ist.

Für jeden Komponisten ist es ein hohes Fest, diesen Chor verschiedenartiger Träger seiner Idee und seines Willens um sich zu versammeln; es ist ein Gefühl, wie vielleicht ehemals des Bannerherrn, der seine Vasallen um sich her sammelt zum Streite, freie Männer nach allen Seiten hin, nur seinem Lehnsgebot unterwürfig. Welch ein Festgefühl mußte Beethovens Brust erfüllen, als er an die Stelle trat, die ganz unfehlbar ein Vorgefühl ihm als sein gelobtes Land bezeichnete!*) Dies ist nicht willkürliche Voraussetzung, es ist nachzuweisen aus seinen Klavierkompositionen, die sich, wo es nur geht, zu orchestralen Lagen und Vollklängen erheben.

Zu diesem Fest versammelt er vor allen Dingen das Orchester vollständig um sich. Während seine großen Vorgänger sich in der Zusammenstellung ihres Orchesters oft an Oboen oder Klarinetten genügen lassen können, nimmt er von Anfang an Oboen und Klarinetten in Anspruch; dieser Grundlage treten später, wenn es nötig ist, Posaunen, Piccoloflöten und Serpent, auch die große Trommel zu. Dies ist das Beethovensche Orchester.

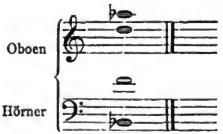
Jener erste Zuwachs (Mißverstand zu vermeiden, sei wiederholt, daß er nicht etwa erst durch Beethoven gewonnen, sondern nur durch ihn bleibend festgehalten worden) ist keineswegs bloß stoffliche Häufung. Er gewährt zunächst vollere Harmonie, besonders vollere Mittellagen im Chor der Bläser, dem vermöge des aushallenden und quellenden Klangs ihrer Instrumente die Ausfüllung der Harmonie obliegt. Er gewährt dem Bläserchor — achtstimmig,

---

*) Beethoven hat schon während seiner Studienzeit bei Albrechtsberger (1794 bis Anfang 1795) an die Schöpfung einer Symphonie gedacht und ist auch schon zur Ausführung des ersten Satzes geschritten. Vielfache Anläufe und Skizzen zu derselben finden sich hinter einer Doppelfuge, die er bei A. geschrieben; es folgen ihnen Entwürfe zum dritten Satze des Trios in G-dur Op. 1 Nr. 2, zu zweien der 12 Kontertänze und manchem andern, was in jener frühen Zeit geplant und vollendet wurde. Einer der Ansätze zur Symphonie hat große Ähnlichkeit mit dem letzten Satze der wirklich ersten Symphonie. Doch verwahrt sich Nottebohm, dem wir diese Notiz verdanken (Mus. Wochenbl. Nr. 2 1876), ausdrücklich gegen die Annahme, daß diese Skizze auf jene erste Symphonie bezogen werden dürfe. Im Gegenteil sei sie ursprünglich im Verein mit anderen Gedanken als wesentlicher Bestandteil eines ersten Satzes gedacht gewesen.

Digitized by Google

ohne die vier Blechinstrumente mit den Pauken, und von den Kontratönen bis in die dreigestrichene Oktav reichend — volles Gegengewicht gegen den eben so weit reichenden Chor der Saiteninstrumente, der zwar in der Regel nur vier Stimmen aufstellt, aber in mehrfacher Besetzung, und für Doppel- und drei-, vierfache Griffe geschickt. Er bietet in derselben Komposition je nach Wendung und Wechsel des Inhalts den üppigen oder schmelzenden Klang der Klarinette neben der Feinheit und Schärfe der Oboe, und gestattet den entschieden ausgebildeten Gegensatz von weichern ineinander schmelzenden Klangmassen (Flöten, Klarinetten, Hörner, Fagotte) gegenüber dem sprödern Verein von Oboen mit Fagotten, oder gar von Oboen und Hörnern, die nie verschmelzen und gerade durch den inneren Widerspruch, z. B. in dieser, dem Es-dur-Konzert Beethovens entlehnten Verbindung



reizen, was nicht genug hervortreten würde, wenn man (wie in Mozarts G-moll-Symphonie) von Anfang an nur Oboen und nicht Klarinetten gehört hätte.

Wir dürfen von diesem Gegenstande nicht scheiden, ohne einem möglichen Mißverstande zu wehren und dabei das Wesen des Beethovenschen Orchesters schärfer zu bezeichnen. Wenn also die Beethovensche Vergrößerung des Orchesters, kann man fragen, ein wesentlicher Fortschritt ist: muß man nicht die noch größere Erweiterung des Orchesters in unseren Tagen für einen noch weiteren Fortschritt, über Beethoven hinaus, erachten? Wo ist aber dieser Weise des Fortschritts ein Ende abzusehen, und welches Verdienst hat er, der sich wenigstens zunächst nur als ein quantitativer darstellt? — Keineswegs soll und kann neuern Komponisten eine Schranke gezogen und die Verwendung neuer Instrumente gewehrt werden; jeder Künstler gebietet so frei über die ihm zu Gebot stehenden Mittel, wie Beethoven und seine Vorgänger über die ihrigen. Es kommt aber jederzeit auf den Gebrauch an, der von der vermehrten Orchestermasse gemacht wird und gemacht werden kann; und da

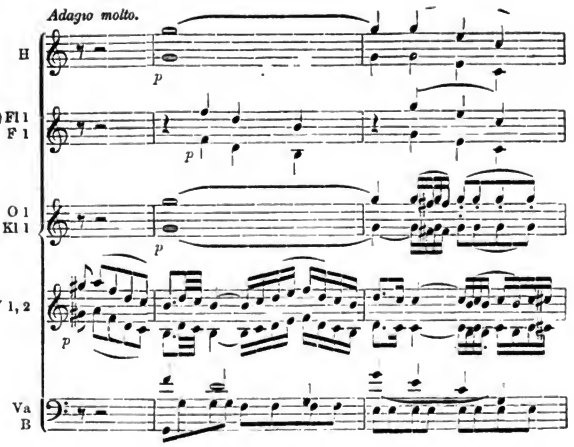
Digitized by Google

zeigt sich denn, daß unvermeidlich mit der wachsenden Masse der Instrumente der Spielraum und das charakteristische Hervortreten der einzelnen beengt und zurückgedrängt wird. An die Stelle einzelner, individuell unterscheidbarer Charaktere treten Massen, an die Stelle geistiger und zwar dramatischer Wirkung tritt stoffliche. Trifft nun, wie kaum anders sein kann, der Anwachs vorzüglich die hallendern und weniger beweglichen Blechinstrumente, so treten diese Folgen noch entscheidender hervor; an die Stelle dramatischer Führung der einzelnen Instrumente als eben so vieler charakterverschiedener Personen treten verschmolzene Massen, die durch verschiedene Klangfarben sich scheiden und deren dichterischer Inhalt (wenn ein solcher vorhanden ist) sich zu dem des Beethovenschen Orchesters etwa so verhält, wie ein modernes Schlachtgemälde mit seinen Heersäulen und Feuerlinien und seinem Pulverdampf zu den Kämpfen der Iliade. Wir sind also nicht auf dürres Abzählen und Abwägen der Mittel hingewiesen, sondern entscheiden uns nach dem möglichen und der Möglichkeit entsprechend wirklich gemachten Gebrauche.

Der Beethovensche Orchesterbau nun, die Vollendung oder Behauptung des Baues, den seine großen Vorgänger emporgeführt, war sowohl abgemessen, daß jedes einzelne Instrument sich persönlich — sagen wir als eine der Personen im großen Drama vernehmen lassen und bewegen konnte, daß aber zugleich Stoff genug für Massenbildung und Gegeneinanderstellung einer Masse gegen die andere vorhanden war; es lebt in diesem Orchester ein freier Geist in einem leicht beweglichen Körper. So faßte Beethoven sein Orchester auf, und in diesem Gedanken beginnt er schon sein erstes Festspiel mit ihm; es war ein hoher, freudiger, mutvoller Ernst in diesem Spiel.

Das verkündet sich schon in der Einleitung. Ihm ist feierlich zumute, er greift in die Unterdominante, denkt an die Parallele, wendet sich in die Oberdominante, alle wesentlichen Beziehungen seines Haupttons zusammenfassend, und dann — ein Trompetenstoß und Paukenschlag bekräftigt es — setzt er sich in diesem seinem Gebiete fest, alle Mithandelnden, mit Ausnahme der Trompeten und Pauken

Digitized by Google



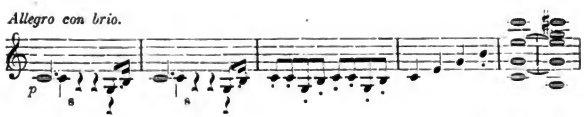
treten wohlgesondert heran, bald vereint und durch jene vorbehaltenen Machthaber bekräftigt. So feierlich war auch Mozart zumute, als er seine Es-dur-Symphonie, den sogenannten Schwanengesang, einleitete; es ist in beiden Sätzen nahezu derselbe Grundtrieb, obwohl nicht zwei Noten miteinander stimmen. Nur weilt der ältere Meister wohlgefälliger in der Vorhalle, wo die Flügel des Orchesters ihn umrauschen und Ahnungen seiner dunklen Macht ihn zu beschleichen scheinen, während der jüngere ungestümer sich kurzgefaßt schon in den Strom des Allegro wirft. Es ist Beethoven eigen, sich gern rasch entschieden zur Hauptsache zu wenden, diese aber dann in Fülle durchzuleben, während sein großer Vorgänger in der Überfülle seiner Aufgaben und Unternehmungen und in der unbewußten Hast seines bald verwehten Lebens seine Gedanken oft nur „effleuriert", gleich einem flüchtigen, im Sonnenstrahl schönheitfunkelnden Schmetterling von Blüte zu Blüte duftnaschend schwebt.

Und nun tritt der Hauptsatz vor, energisch rhythmisiert, immerfort auf die Tonika schlagend, als wollte er da festgenagelt bleiben, — und doch leise; die Kräfte müssen noch gezügelt warten. Die

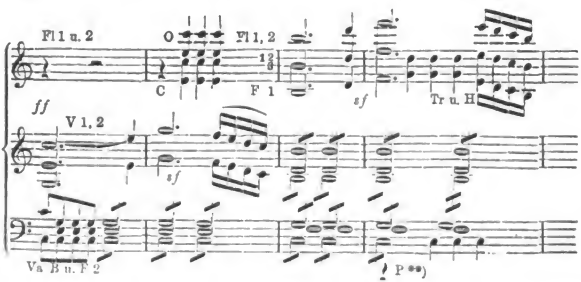
*) Fl bedeutet Flöte, O Oboe, B Kontrabässe mit Violoncellen; die Hörner erklingen eine Oktav tiefer, die Bässe eine Oktav tiefer mit den Violoncellen.

Digitized by Google

Saiten allein führen ihn, dann wehen ihn die Bläser mit leisem Anhauch



nach D-moll zur Wiederholung, von da in gleicher Weise unter schauernder Erwartung der Saiten (Triller des ganzen Chors) crescendo zum Hauptton zurück, und hier erst tritt die Kraft des Orchesters zusammen und führt den Hauptsatz energisch und vollbefriedigend, brausend in jugendlicher Kraft gleich dem unzubändigenden Streitroß („es strampfet auf den Boden und ist freudig mit Kraft, ... es zittert und tobet, und scharret in die Erde, und achtet nicht der Trompeten Hall“*) zu Ende. Auf seinem Gipfel hatte sich ein neuer Gedanke



aufgeschwungen; die Violinen stellen ihn auf, Flöten, Klarinetten (im Gegensatz zu den vorher begleitenden Oboen) und das erste Fagott antworten, nach der gegliederten Wiederholung tritt der erste Gedanke wieder in sein Recht. Der ganze Hauptsatz hat sich vierzig Takte weit in vollster Einheit und Energie entfaltet. Der Kern desselben (das vorletzte Beispiel) hat vier Takte, die durch den Anhang der Bläser zu sechs werden, der ganze Bau gliedert sich hiernach. —

*) Hiob, Kap. 39.
**) Tr. bedeutet Trompeten, P Pauken.

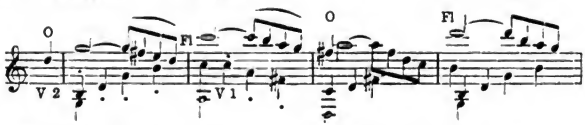
Digitized by Google

4 . . . . und 2 Takte,
4 . . . . und 2 Takte,
2 und 2 und 2 Takte —

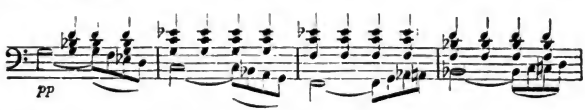
und dazu noch zwei, — zuerst also, breit und prunkend, sechstaktig, dann, schlagfertiger vordringend, zweitaktig und viertaktig.

Wir haben länger hier weilen müssen, Denn uns, die wir durch Beethoven selber noch Mächtigeres und Tieferes kennen gelernt, ist es gar nicht leicht, gegen diese erste und in gewissem Sinn kleinste der Beethovenschen Symphonien (wenn man sich einmal auf Vergleichen und Messen von Gegenständen einlassen muß, deren jeder selbständige Bedeutung und sein eigen Maß in seiner Idee hat) gerecht zu werden. Will man für sie ein äußerlich Maß finden, so darf es nicht aus den späteren Symphonien des Meisters genommen werden, zu denen jene erste ihn hat fördern helfen. Man vergleiche sie, wenn man vergleichen muß, mit den früheren Werken der großen Symphonisten; vergebens wird man, so Unschätzbares sie geben, gleiche Energie und entschlossenere Einheit und Vollführung suchen.

Nun hat Beethoven die Herrenschaft bewährt; nun läßt er im Seitensatze die einzelnen



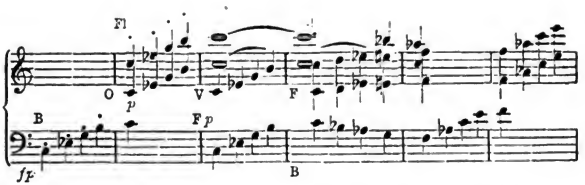
erst Oboe und Flöte, dann Geigen gegen Oboe und Flöte) ihr harmlos freundlich Wechselspiel treiben, bis in dunkler Heimlichkeit der Baß



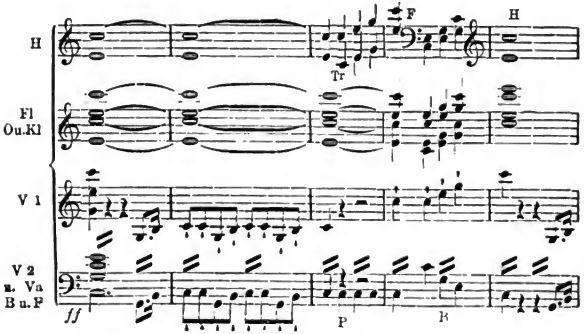
es überschleicht, Takt 3 die Oboe, dann das Fagott sich anschmiegt, bald aber der Hauptsatz die unheimlich fremde Trübnis wieder siegreich durchbricht und, wohlig sich wiegend, mit kurz angebundenem Schlußsatze den ersten Teil fest beschließt.

Den zweiten Teil erfüllt er durchaus. Er meldet sich in D-moll, in G-dur, unterwirft dann in C-moll sein letztes Motiv einer Erörterung

Digitized by Google



zwischen Baß, Flöte und Oboe; Violine und Fagott (die Begleitung ist hier weggelassen), greift dann zu den ersten Motiven und führt in den dritten Teil, der frisch und voll zu Ende rollt. Zum Schlusse treten die drei Chöre des Orchesters, Saiten, Bläser und Blechinstrumente*) in jubelnder Fanfarenweise gegeneinander und zueinander,



und heben den herrschenden Gedanken auf den Schild.

Unterbrechen wir uns hier, um einem geistreichen Kunstfreunde, Oulibicheff, das Wort zu überlassen; er ist der beredte und wohlbewanderte Vertreter aller derer, die, soviel sie auch gehört, gelesen und geschrieben haben, im Grund ihres Herzens und ihrer Anschauungen nicht über den Mozartschen Standpunkt hinausgekommen sind, außer etwa, um auf das Lotterbett der neuen Welschen zu sinken. Es liegt aber, allen chronologischen Rechnungen zum

*) Blech oder Blechinstrumente nennen wir Trompeten, Hörner, Posaunen (die Pauken schließen sich an), die übrigen Blasinstrumente kurzweg Bläser.

Digitized by Google

Trotz, zwischen Mozarts und Beethovens Zeit mehr als ein Jahrhundert, es liegt zwischen ihnen die große französische Revolution, deren Einfluß man arg verkennen würde, wollte man nur ihre politischen Folgen, nicht auch ihre Wirkung auf den gesellschaftlichen Zustand Europas und die Richtung der Geister in Anschlag bringen. Jene Zeit Haydns und Mozarts in ihrer bescheidenen Genügsamkeit und Beschränkung auf die Privatinteressen und Privatgefühle, auf die Genüsse und Sorgen des bürgerlichen oder Familiendaseins, sie konnte nicht länger walten. Die ihr eigenen Interessen und Reize sind geblieben und werden gelten, so lange wir Menschen sind. Aber neben ihnen sind jene umfassenderen aufgestanden, die sich an die Idee von Freiheit und Rechtsstaat und an die Beteiligung der Menschen bei den öffentlichen Angelegenheiten knüpfen, und die allen und allem in dem Maß, als sie Wurzel fassen, eine höhere Richtung geben. Herr von Oulibicheff, der in seiner Biographie Beethovens Beethoven gelegentlich einen „Roturier" nennt (weil Beethoven über seine Zurückweisung vom privilegierten Gerichtsstand, allerdings irrig, schwer erzürnt war), findet nun sein Genügen (wenigstens gegenüber der Tonkunst zeigt er sich so) in jenem engerzogenen, ja — wer wollte es leugnen? — innerlich friedlichen und gesicherten Kreise des Lebens, der auch in der Kunst gemessene Grenzen des Schönen, der Anmut, Mäßigung, Gefälligkeit zu ziehen und zu bewahren wußte, ungestört durch tieferregte Leidenschaften und fernerstehende — wer weiß, ob nicht kunstfremde, musikalisch unausführbare Ideen. Daher findet er es nur gerecht, wenn die Wiener später Beethoven verlassen, um in Rossini aufzugehen, und erblickt in Beethoven entweder nur den Fortsetzer Mozarts, oder den von diesem und der rechten Bahn Abgeirrten. Denn, um ihn zu erkennen, findet er keinen Anhalt, als sein dilettantisches Dafürhalten und den Mozartschen Maßstab.

So meint er nun auch, jene erste Symphonie würde (würde? sie ist es, oder ist es nicht an sich selber) ein Wunder sein, hätten nicht einerseits Haydn und Mozart gelebt und wären ihr nicht die jüngeren Geschwister gefolgt. Ihr Unglück sei, diesem doppelten Vergleiche nicht entgehen zu können. Jedermann erkenne in ihr eine „Studie nach Mozart", und zwar nach dessen C-dur-Symphonie. Dieselbe Tonart, fast gleiche Ausdehnung, dieselbe Anordnung der Partien (er hat zunächst den ersten Satz im Sinne), offenbare Analogie in der Wahl der Modulation und der Rhythmen, ein Andante in der Tonart der Quarte (er zählt die Tasten oder Tonstufen ab,

Digitized by Google

der Begriff der Unterdominante fehlt ihm), Menuett und Finale im Hauptton. Ungeachtet dieser Ähnlichkeit in der Form seien sich gleichwohl die Allegros (ersten Sätze) von Beethoven und Mozart durchaus nicht ähnlich; das von Beethoven sei klar, glänzend erhaben, aber ziemlich schwach im Ausdruck und im Stil.

Oulibicheff trägt sich nämlich neben den anderen Stichworten der Ästhetik auch mit dem des „Styls", hat einen Opern-, einen Symphonien-, einen Sonatenstil und beliebige andere zur Hand und macht bei anderer Gelegenheit echt französich Beethoven den Vorwurfs, „die Style vermischt zu haben", — natürlich, ohne sich mit einer genaueren Erklärung zu befassen.

Übrigens sei beiden Werken Geschmack, Wohllaut, Klarheit, Reinheit und Eleganz gemeinschaftlich und das unbestreitbare und unvermischte Vergnügen, das sie den Hörern gewähren.

So weit Oulibicheff. Wenn nur der verwaschene Ausdruck nicht wäre! und der Stil! und vor allem die Nachahmung! Und wenn man nur nicht unter den Vergleichen und all den allgemeinen Begriffen den Gegenstand aus den Augen verlöre! Damit nicht fortwährend vertrauensvolle Seelen so herumgeführt werden, muß wenigstens einmal in diese Dämmerung hineingeleuchtet werden; es gilt nur der Nachahmung Mozarts.

Die Gleichheit der Tonart in den vier Sätzen, — welch ein Beweis! — liegt am Tage; wußte aber Oulibicheff, der in Gottesnamen vier Bände über Musiker und Musik geschrieben, nicht, daß die Modulationspunkte der beiden Symphonien aus naheliegenden Gründen die allergebräuchlichsten sind? und zwar bei Vorgängern wie Nachfolgern Mozarts und Beethovens? ist er niemals wenigstens oberflächlich der Kunstform (die nämliche Anordnung der Partien des Werks, — spricht der Dilettant den Pariser Salons nach, — wie z. B. des Hauptsatzes, der Seitensätze, der Überleitungs- oder Zwischensätze, der Wiederholungen, des Mittelsatzes usw.) innegeworden, die nicht etwa jenen Symphonien eigen sind, sondern durch alle Werke hindurch vor Mozart und nach Beethoven sich erhalten und fortentwickeln und auch den Modulationsgang, wenigstens in den Hauptpunkten, regeln? — die berechtigten Ausnahmen unerwähnt.

Unglücklicherweise will sich aber diese „nämliche Anordnung" hier kaum für die allgemeinsten Hauptpunkte zeigen. Allerdings steht in beiden Werken, wie in allen aller Komponisten mit seltenen Ausnahmen, im ersten Teile der Hauptsatz im Hauptton und der

Digitized by Google

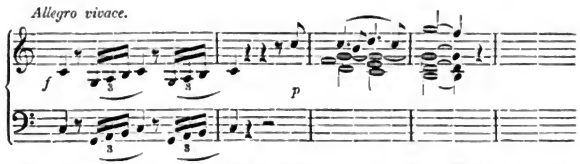
Seiten und Schlußsatz in der Tonart der Oberdominante; ebenso übereinstimmend in allen Werken derselben Gatttung, seltene Ausnahmen beiseite, bildet sich der dritte Teil. Das Feld der Abweichungen ist bekanntlich der zweite Teil, weniger gut Mittelsatz oder auch Durcharbeitung genannt; er gestattet mannigfaltige Wahl des Inhalts und Führung der Modulation. Wie stellt sich also der zweite Teil der beiden Werke? das ist der Kern der Frage.

Mozart ergreift für seinen zweiten Teil den Schlußsatz, weil er ihm im Laufe des Ganzen zunächst lag und er keinen Anlaß hatte, einem seiner Sätze den Vorzug zu geben; daher vertauscht er ihn auch weiterhin mit dem Hauptsatze. Beethoven ergreift den Hauptsatz und hält daran fest; denn in dieser seiner Komposition ist der Hauptsatz sozusagen alles, in ihm spricht sich der Trieb aus, der den Künstler damals erfüllte. Mozart stellt seinen Seitensatz in Es-dur auf, lieblicher und schattiger als zuvor in G-dur, aber in gleicher Grundstimmung; er geht von da über As-dur, F-dur, G-moll, F-moll, nochmals Es-dur usw., und bringt den Hauptsatz, auch bei ihm der kräftigste Gedanke, in F-dur, das heißt in dem Sitze der Beruhigung, — das durfte er im süßen Spiel der Töne sich gestatten. Dann geht er auf die Dominante des Haupttons und zum dritten Teil. Beethoven stellt seinen Satz, den Hauptsatz, unter verändertem Geschlecht in D-moll auf, führt ihn über G-dur, C-moll, F-dur, B-dur, Es-dur usw., endlich auf die Dominante der Parallele, auf das hellstrahlende E-gis-h und senkt sich nun in den Hauptton und dritten Teil hinab.

Das ist eine Ähnlichkeit, die einer Unähnlichkeit so ähnlich sieht, wie die Mozartsche Symphonie der Beethovenschen. Ebenso steht es mit der „handgreiflichen Verwandtschaft der Rhythmen". Mozart beginnt mit zweitaktigen und beruht vornehmlich auf ihnen; Beethoven beginnt mit $4 + 2 = 6$ und wechselt.

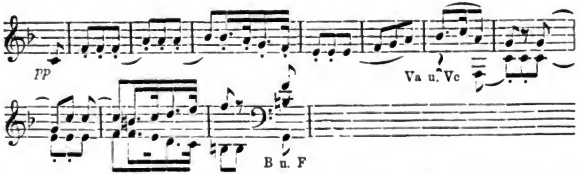
Genug von diesem äußerlichen und noch obenein ganz ungenauen Aneinanderhalten. Es ist längst bekannt, daß Beethoven seinen großen Vorgänger geliebt, geschätzt und gewiß auch studiert hat, — wie wäre es anders möglich gewesen? Daß er „Studien" nach ihm gemacht, ist nicht bekannt und nicht wahrscheinlich; daß seine erste Symphonie eine Studie nach Mozarts C-dur-Symphonie sei, hat nur in Paris und Nijni gesagt werden können. Gerade hier steht Mozart dem Beethoven am fernsten, — man blicke nur auf das sorglose Antithesenspiel Mozarts gleich zu Anfang

Digitized by Google

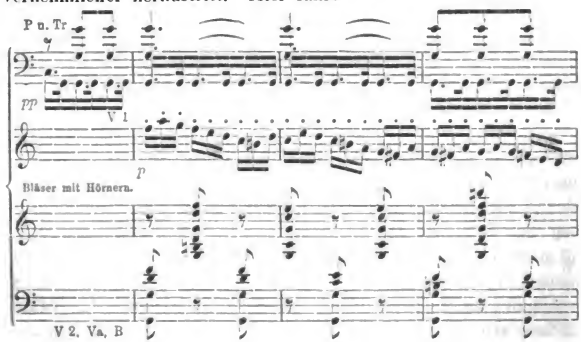


und die geschlossene Energie Beethovens. Der Vergleich ließe sich sehr weit verfolgen. —

Dem ersten Satze, der uns so lange festgehalten, folgt nun ein Andante cantabile con moto, in dem die zweite Violine, dann Bratsche und Violincello im Einklange



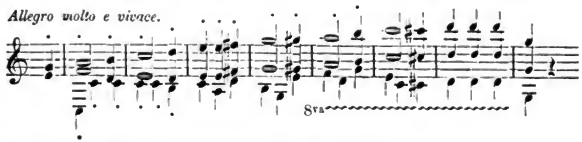
dann Kontrabaß mit beiden Fagotten, endlich die erste Geige mit zutretendem Bläserchor, alles pianissimo, nachahmend einander folgen. Es ist ein ähnlich Gebilde, wie das S. 203 in dem C-moll-Quartett Op. 18 aufgewiesene, das aber hier in stiller Feierlichkeit vorüberzieht; etwas Nächtiges, wie Feier der Sternennacht, spricht aus dieser feierlich-leisen Bewegung, das besonders im Schlußsatze vernehmlicher heraustritt. Hier führt



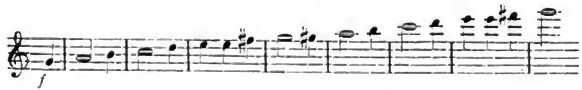
Digitized by Google

die erste Violine wie auf Spinnenfüßen leise sich vorüber, von den Wechselklängen kurz abbrechender Saiten und Bläser umhaucht; die Trompeten blinken mit verhaltenen, gedämpften Scheinen hinein, denen man anfühlt, daß sie blendend aufflammen könnten, wehrte die Stunde nicht, tief drunten, kaum vernehmbar in ihren gemessenen Pulsen mahnt die Pauke, wie fernab gezogenes Gewitter noch durch Wetterleuchten an seine Macht erinnert. Ob wohl ein anderer als ein Deutscher dieses Nachtgedicht ersonnen haben könnte? — Ein brittischer Dichter, ja! die George Sand, ja! Berlioz in Paris fand: que Beethoven n'était pas là, In höheren Sphären hatte er ihn erkannt; hier in dieser stillen Feierstunde, wo Sternenschimmer sich hoch über duftende Gebüsche zieht, hier war er auch. Wir müssen nur das Ohr, nach allen Donnern weltumfassenden Ideengangs und unter dem dithyrambischen Schrei der höchsten Lust und des tiefsten Wehs wach erhalten für die linde Stimme allheilender Natur und die Unschuldsprache des aufrichtigen Herzens.

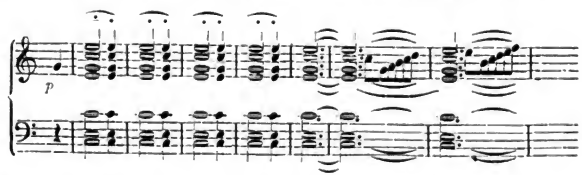
Genug von dieser Symphonie. Wir werden Beethoven in gewaltigerem Ringen wiederfinden, aber stets denselben. Schon in dieser ersten Symphonie, im Trio zu der frisch und leicht



und unersättlich empordringenden Menuett



im Trio also treten jene breiten stillen Akkordlagen hervor, —



es sind Oboen, Klarinetten, Hörner, Fagotte, — auf denen seine

Digitized by Google

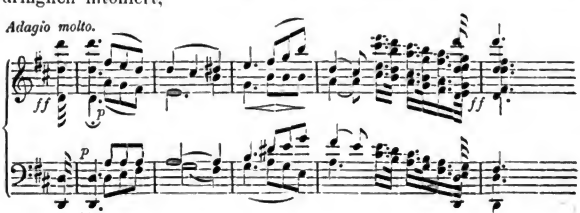
klangdürstige Seele zum gleichmäßigen Fittigschlag des Rhythmus zu ruhen liebte, des Bedürfnisses melodischer Aussage fast vergessend. Beethoven war da.

Zwei Jahre nach der ersten Symphonie folgte die zweite

Grande Sinfonie, Op. 36 (C. V. 110)

in D-dur,*) vollendet in Heiligenstadt im Jahre 1802, aufgeführt zum erstenmal am 5. April 1803. Man hat in ihr das Gefühl, daß sie einer glücklichen ersten folgt, daß ihr Bildner schon einheimisch und bewährt ist in diesem Gebiete; so hat sich die Freudigkeit und Weite des Daseins und die behagliche Sicherheit in der Führung dieser Stimmen und Massen, die man Orchester nennt, gesteigert. Es ist im Grunde derselbe ganz allgemeine Gedanke, der beiden Symphonien unterliegt: ein Tonfest zu begehen in Herrlichkeit und Freudigkeit, und dazu alle diese Helden des Tonreichs, die Schar der Instrumente herbeizufen. Nur diesen allgemeinen Gedanken, keinen individuell bestimmten gibt uns die erste Symphonie zu vernehmen, wenngleich er sich nach der Bedeutung der vier Sätze vierfach ausbildet und im zweiten derselben wenigstens die Ahnung bestimmterer Vorstellung aufsteigt. Von der zweiten Symphonie gilt dasselbe: es ist derselbe allgemeine Gedanke, der sie hervorgerufen, nur ist alles weiter, größer, es ist zugleich alles wärmer geworden — und die Kraft des Bildners gesteigert.

Schon die Einleitung tritt im schallenden D-dur fest und gebieterisch mit dem Einklang aller Stimmen hin und hat ihren eigenen reicher gegliederten Inhalt. Ein sanfter Satz nach jenem ersten Hintreten, von Oboen und Fagotten fein und scharf eindringlich intoniert,

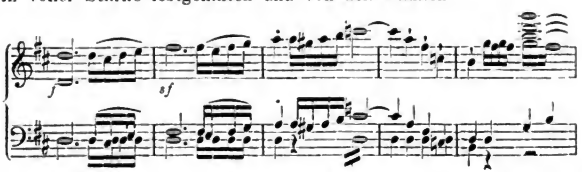


*) Ohne Zweifel nahm ihn dieses Werk schon im Jahre 1801 in Anspruch. Vorarbeiten zum letzten Satze befinden sich in dem p. 192 erwähnten Skizzenbuche Nottebohms. Ein anderes Skizzenbuch, p. 188 erwähnt, zeigt, daß die Einleitung und das Hauptthema des ersten Satzes schon aus dem Jahre 1800 stammen.

Digitized by Google

von glatten Flöten, Klarinetten und Fagotten auf den festen Einschlag zurückgeleitet und vom Saitenchor wiederholt und weitergeführt, gibt vorbedeutend einen Anklang von der Stimmung, die den zweiten Satz hervorbringen und ganz erfüllen wird. Bald aber wendet sich die Einleitung in das fremde schattigere B-dur, und hier entfalten die ersten Geigen ihre Schwingen, tauchen rauschend nieder, heben sich kühn, um den glatten Flöten und Fagotten zu begegnen, verstärken sich zu gleichem Entgegnen mit den zweiten Geigen, fliegen mit den sausenden Bässen im Wettsturm empor gegen die sanft abmahnende Stimme der Flöten, Fagotte, Oboen, die einzeln, dann vereint entgegentreten, bis aus dem Widereinander der Elemente sich der Schlag in höchster Kraft des Einklangs aller Stimmen — hier also kommt der erste Einsatz zu seiner Erfüllung — und in hehrer Majestät auf dem Mollakkorde D-f-a entladet: es spricht uns an, als schauere den Gebieter im Tonreiche selber vor seiner Macht. Und wer, der selber jemals in den Kreis dieser magischen Kräfte getreten ist, die den Herrschaftmächtigen gleich gewaltigen und tückischen Genien umstehen, wer hätte nicht Gleiches empfunden? Auf der Dominante baut sich aus zaghaft suchenden und fragenden und immer voller andringenden Stimmen der Orgelpunkt, um dann in den Hauptsatz (Allegro con brio) hineinzuschwingen.

Hier nichts mehr von dunklen Schauern, hier ist alles taghelle, freudige Macht. Zuerst intonieren die Violoncellos gegen die treibende Achtelbewegung der Geigen den Kern des Hauptsatzes auf der Tonika, dann wiederholen sie ihn, von den Kontrabässen verstärkt, auf der Unterdominante (die, so früh herangezogen, dem Satz Tiefe und weiten Anlauf erteilt), dann endlich fassen Bässe und erste Geigen den Satz wieder auf der Tonika, die von allen Bläsern und den vibrierenden zweiten Geigen durch alle Oktaven in voller Stärke festgehalten und von den Pauken —

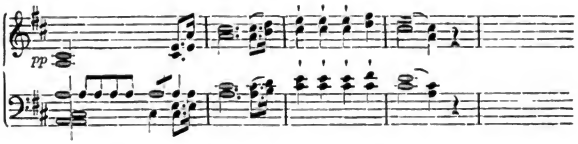


in bestimmtester Willenskraft des Rythmus ausgeprägt wird. So erhebt sich der Satz über seinen Kreis d-fis-a hinaus, macht- und

Digitized by Google

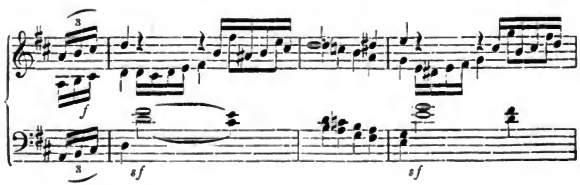
schauervoll auf d-fis-a-c, das wieder nach der Unterdominante (siehe das oben Angemerkte) ausschaut, wendet sich nach D-dur zurück, nochmals auf d-fis-a-c und nach dem düstern D-moll, um sich dann im sonnigen Triumph auf dem leuchtenden E zu vollführen, ein Held in der Pracht seines Waffengeschmeides.

Ebenso glanz- und mutvoll, wie Triumphlied, siegesgewiß vor dem Kampfe noch mit halblautem Sang angestimmt, tritt der Seitensatz einher, fanfarenhaft



von Klarinetten, Fagotten und Hörnern über Achtelbewegsamkeit der Bratschen und Violoncellos; die Geigen, mit Trompeten und Pauken, Flöten und Oboen und über streitsüchtig wogenden Bässen, führen ihn hoch empor, etwas verwildert in Fis-moll, gleich wieder klar leuchtend in E-dur, streitfertig vordringend, Schlag um Schlag wechselnd, dem Schluß zustrebend. Da tritt ganz verfremdet, leise, abbrechend und stockend der Hauptsatz wieder heran — wer kann alles erzählen? — in Siegesmacht und finsterer Entschlossenheit wechselnd endet der erste Teil, kampfreicher zieht der zweite mit dem Reigen seiner Gestalten vorüber, kann sich nicht auf die ordnungsmäßige Dominante des Haupttons hinfinden, sondern schließt auf der Dominante (Cis) der Hauptparallele, um sich dann mit einem kühnen Riß in den Hauptton und den dritten Teil zu werfen.

Der rundet sich, alles bestätigend und besiegelnd, ab und schließt. Auf dem Schlußton aber wendet er um, den Hauptsatz, der all das Ringen hervorgerufen, noch einmal durchzukämpfen,



und erhebt sich dann in jener weit und unaufhaltsam vordringenden

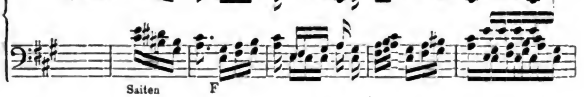
Digitized by Google

Modulation, die nur einmal, in Haydns Schöpfung, einen ähnlichen Vorgänger gehabt, zum höchsten Siegeskranz in diesem Streit.

Ein jugendlicher Herrscher, seiner Macht froh, ging Beethoven aus diesem Ringen hervor, ein Mann in voller Energie des Wollens und Vollbringens, ein streitbarer Held steht er in diesem Satze der zweiten Symphonie vor uns.

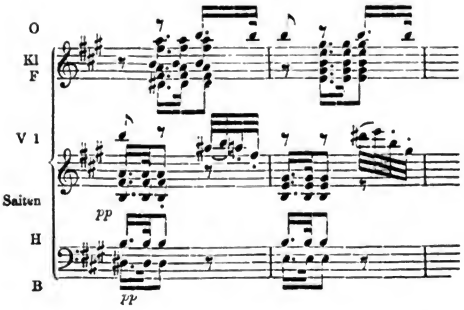
In süßer Friedseligkeit zieht der zweite Satz daher, Larghetto, A-dur, vom Chor der Saiten (bis zuletzt ohne Kontrabässe) geführt, dann von Klarinetten und Fagotten über den wiegenden Saiten unter Anschluß der Hörner wiederholt, so der erste, dann der zweite Abschnitt (Vorder- und Nachsatz) des jungfräulich keuschen Gesanges. Ihm hier zu folgen, ist unnötig; wem wäre er unbekannt? und wem, der nur ein Herz für Musik hat, bliebe er unverstanden? Es ist der Einfalt und Schöne eigen, daß sie am leichtesten aus sich selber gefühlt werden und das erläuternde Wort ihren milden Glanz nur trübt. Uns ist das allein wichtig, daß Beethoven mehr wie irgend Einer diesen Gefühlen und Anschauungen zugänglich war und sich — der treue in aller Kraft und Tiefe einfältige Mensch —, ihnen, wenn sie kamen, ganz dahingab, als wären sie seines Lebens einziger Inhalt und einzige Aufgabe.

In diesem Gesange, der so einheitvoll dahinzieht, so mild wie Abendsonnenschein, heben sich schon jene ineinander verfließenden rhythmischen Wellen, —



die Beethoven so liebt, die Zurückhaltung und Hingebung ineinander zu schmelzen scheinen, — viertönige Motive aus sechs Gliedern eines dreiteiligen Rhythmus. Schon hier lassen sich jene heimlichen Lockrufe, bald voller, bald feiner tönend vernehmen,

Digitized by Google



die wir später, in der Pastoral-Symphonie, als Naturlaute deutlicher erkennen werden.

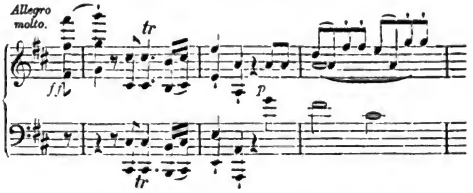
Diesen vollen Hauptsatz breitet der zweite Teil in Moll (A-moll) aus, führt ihn in das hellblinkende C-dur über, da aber schleicht ein dunkler Gedanke, man weiß nicht, aus welcher Heimlichkeit des Gemüts herbei. Das sind nun Anregungen — und Wendungen des Angeregten, die nicht zu voller Evidenz kommen und eben darin, in ihrer Rätselhaftigkeit, in der Mystik des noch nicht zu hellerem Bewußtsein gelangten Geistes ihren Reiz haben.

Nach dem Scherzo voll frischen, jungen Lebens, nach dem Trio, das übermütig, kurz angebunden wie Soldatenlust sich herausingt und pocht und dann schlau lauscht und doppelt frisch weiter singt, kommt dann das Finale aller Finale, das ganze weite Tongemälde vom ersten Satz bis zum letzten Schlag darauf in sicherster freudigster Einheit zusammenfassend. Da ist nichts als Sieges- und Herrschergefühl, Pracht und Lust, ein breiter, klarer, stürmischer Lebensstrom, der aus umbuschtem Felsquell her seine Wellen schwellend und brausend dem Weltmeer entgegenträgt. Und dabei durchweg Schlußgefühl! Alles von der ersten Note bis zur letzten davon erfüllt, alles auf den Dominant-Akkord und seine schließende Kraft*) hingewendet, daß dichterisches Erkennen und

*) Der Dominantakkord hat zu seiner Grundsubstanz (Anm. S. 103) den Dreiklang auf der Dominante (Oberdominante) der Tonart, denselben, der der Hauptakkord (tonische Dreiklang) der nächstverwandten höheren, also wärmeren Tonart ist und auf diese hinweiset. Dieser Grundsubstanz gesellt sich die Septime zu; nun ist die Harmonie in ihrem Aufstreben zur andern Tonart ge-

Digitized by Google

technische Einsicht sich um das Wort streiten möchten. „Die Sache ist abgemacht! aus! aus! all gewonnen!“ ruft es immerfort vom ersten zuckenden Dreinschlag an



in das vergnügte Siegeslied der Geigen hinein und so fort, das fröhliche Herz empfindet es, der Techniker liest die Definition und Illustration des fortschrittmächtigen und schlußkräftigen Dominantakkordes heraus, dieses Petrus, dem einerseits die Macht zu binden und zu lösen gegeben, andererseits aber auch das nach Erlösung schmachtende Reuegefühl der Überhebung über die Begnügsamkeit des Grunddreiklanges eingegraben ist. Und beide, der Genießende und der Erkennende, sind im vollen Rechte; denn die Kunstlehre ist nichts anderes als künstlerisches Erkennen, und der Genuß nichts anderes, als Ahnen des waltenden Geistes, der dem bloß Genießenden verhüllt bleibt, dem Erkenntnis Suchenden sich enthüllt, beiden derselbe.

Dem ersten breit ausgelegten Satze der Hauptpartie folgt ein zweiter. So wandelt der gesalbte, jugendliche Herrscher in seinem gottgegebenen Reiche der Macht und Freuden leicht, gefällig bewegt einher, Stimmen auf Stimmen verkünden es; erst

---

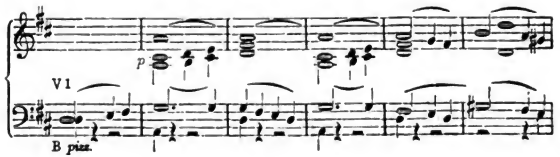
hemmt und an ihre Tonart unauflöslich gebunden; unauflöslich, denn nur in ihr finden sich ihre Töne vollständig beisammen. Zugleich ist sie die harmonische Zusammenfassung ihrer Tonleiter, wie selbe sich —

g a h c d e f
g h d f

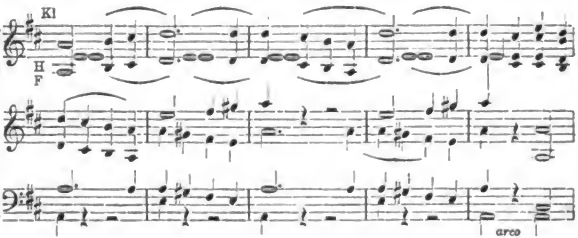
um ihre Tonika herumbewegt, aus ihr hervorgeht und in sie zurückkehrt: zwiefach hat sie also die Bestimmung und das Verlangen, in diese Tonika und ihre Harmonie einzugehen und den Strom der Töne und Harmonien in die Ruhe des Ursprungs zurückzulenken. Hiermit begreift sich, daß der Dominantakkord Zeichen seiner Tonart und in seinem Eingehen auf die tonische Harmonie befriedigender Abschluß ist.

Aus demselben Grunde bestimmt aber ein fremder in ein Tonwerk eintretender Dominantakkord den Übergang desselben in seine Tonart, also den Fortschritt.

Digitized by Google

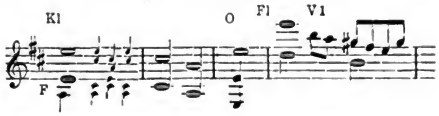


die Violoncellos mit dem Chor der Saiten und dem sanften Paukenschlag des Baßpizzikatos, die ersten Violinen ziehen darüber hin, deckend wie ein Baldachin; dann mischen sich, in A-dur, sanfte Klarinetten und Fagotte unter Hörnerschall, alles leise,



zum Chor der Saiten, dann führen Hörner und Oboen und Flöten, durchglänzt von leisem Trompetenhall über den sanften Pulsen der Pauke das Lied im Hauptton weiter; ganz in seiner Tiefe einsam wandelt der Baß für sich entgegensingend daher, kaum durch kurze Akkorde der andern Saiten mit dem Lied in der Höhe verknüpft. Schnell zur Macht erhoben schließt der Satz auf E.

Und da tritt schon der Seitensatz, der weithinaus verkündende,



heran, alles freudiger, glückverheißender Gesang.

Sorglos, unbeschränkt entfaltet sich der Gesang des Seitensatzes in seinem Behagen, kaum einen Augenblick lang durch eine leise Mollwendung überschattet, stürzt er sich nach kurzem Besinnen in den ersten Hauptsatz in D-dur zurück. Der wiederholt

Digitized by Google

sich in D-moll und kommt, ganz in der Weise des zweiten Teils der Sonatenform, zu weiterer Erörterung und tritt nach ihr abermals im Hauptton D-dur auf. Es ist eine Mischform von drittem Rondo und Sonatenform geworden.

Warum das? — Weil alles Schluß! Schluß! die schließende Dominante! fordert.

Dem Verlauf des dritten Teils muß ein breiter vollsättigender Anhang folgen, in dem, damit ja keins der Schlußelemente fehle, die Unterdominante*) in stillster Versenkung befriedigend waltet. Aus ihrem ruhevollen Sinnen reißt der Hauptsatz sich frenetisch wild empor und schließt mit herrischem Jubel.

Wo waren da Deine Schmerzen und Ängste, wo das Gespenst des sterbenden Ohres? Denn diese Symphonie ist geschaffen in derselbigen Zeit, in der der geweihte Leidende, der zweierlei Leben in sich trug, Himmel und Hölle nebeneinander, seinem Freunde Wegeler die Worte schrieb: „Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu, seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weil mir nicht möglich ist den Leuten zu sagen:

*) Die Tonart der Unterdominante ist die tiefere, wie die der Oberdominante die höhere nächstverwandte Tonart zum Hauptton. Daher ist der Übertritt zur Oberdominante Erhebung aus einer tieferen Tonart in eine höhere, also Steigerung oder Erregung, der Übertritt zur Unterdominante Senkung aus einer höheren in eine tiefere Tonart, also Nachlaß der Spannung oder Beruhigung. Denn jeder höhere Ton (und jeder Inbegriff höherer Töne) ist schnellere Schallschwingung, trifft also das Ohr mit schnelleren, innerhalb eines bestimmten Zeitraumes zahlreicheren Schlägen; das künstlerische Gesetz stimmt natürlich hier wie überall mit dem physikalischen überein. Daher erhebt sich im Liedsatze der erste Teil in der Regel in die Oberdominante, daher stellen die höheren Rondoformen und die Sonatenform den Seitensatz in der Regel in die Oberdominante; denn hier gilt es noch Steigerung. Daher tritt die Unterdominante in der Regel gegen das Ende zur Beschwichtigung heran, im Anfang aber (S. 214) dient sie nur als Anlauf zu kräftigerem Aufschwunge. Daher stellt sich in Sonaten und gleichgeformten Kompositionen der zweite stillere Satz in der Regel und in den meisten Fällen (s. d. Kompos.-L.) in die stillere Unterdominante; von hier ist dann der Rücktritt des Finale und Scherzo in den Hauptton ein neuer Aufschwung, dem erregteren Charakter dieser Sätze gemäß. Die zweite Symphonie weicht hiervon ab, weil die wärmere und holde Stimmung des zweiten Satzes des holden erwärmteren A-dur bedurfte und sich aus der Streitfertigkeit des ersten Satzes und seiner Tonart dorthinauf rettete.

Daß aber der Sitz der Unterdominante tiefer, der der Oberdominante höher gestellt ist, als der zwischen beiden liegende Hauptton, — z. B. F tiefer, G höher (nicht in der Tonreihe, sondern in der Entwickelung des Tonreiches) als C, zeigen die physikalischen Schwingungsverhältnisse von F : F ; c = 1 : 2 : 3 und ferner von c : c : g = 3 : 6 : 9; G ist um so viel höher als C, wie F tiefer.

Digitized by Google

ich bin taub.“ So trübe schrieb er 1801; 1802 aber, als er die Symphonie vollendete, war, wie wir oben sahen, seine Stimmung noch viel finsterer und verzweifelter. Körperlich und psychisch leidend — wir erinnern uns, daß er eben eine süße Hoffnung zu Grabe getragen — war er zur Wiederherstellung seiner Gesundheit nach Heiligenstadt gegangen. Hier in der Frische des ländlichen Sommers, in der Einsamkeit gewann er Kraft zur Ausarbeitung der D-dur-Symphonie. Aber während sich diese lebensvolle Schöpfung gestaltete, umgaben ihn Gedanken des Sterbens. Da, im Gefühl seiner Bedrängnis, schrieb er sein Testament, von dem wir oben schon ein Bruchstück S. 137 mitgeteilt haben. Hier stehe es wörtlich:

„Für meine Brüder (cf. S. 3) Carl und Beethoven. O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erklärt, wie unrecht thut ihr mir, ihr wisst nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheint! Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbst große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Aber bedenket nur, dass seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden betrogen, endlich zu dem Ueberblick eines dauernden Uebels (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen. Mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, musste ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen; wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestoßen, und doch war's mir noch nicht möglich, den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub! Ach, wie wäre es möglich, dass ich die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bei mir in einem vollkommeneren Grade als bei Andern sein sollte, einen Sinn, den ich einst in der grössten Vollkommenheit besass, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fach gewiss haben, noch gehabt haben! — O, ich kann es nicht! — Drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte. Doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muss. Für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feinern Unterredungen, wechselseitigen Ergiessungen nicht Statt haben. Ganz allein fast, nur soviel als es die höchste Nothwendigkeit

Digitized by Google

fordert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen. Wie ein Verbannter muss ich leben. Nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heisse Aengstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen. So war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte. Von meinem vernünftigen Arzt aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dadurch verleiten liess. Aber welche Demüthigung, wenn Jemand neben mir stand, und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder Jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte! Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben. — Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück! Ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und so fristete ich dieses elende Leben, so wahrhaft elend, dass mich eine etwas schnelle Veränderung aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann. Geduld — so heisst es, sie muss ich nun zur Führerin wählen! Ich habe es. — Dauernd, hoffe ich, soll mein Entschluss sein, auszuharren, bis den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht geht es besser, vielleicht nicht. Ich bin gefasst. — Schon in meinem 28. Jahr gezwungen Philosoph zu werden. Es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend Jemand. — Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weisst, dass Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hausen! O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, dass ihr mir unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen seines Gleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch Alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — Ihr, meine Brüder Carl und , sobald ich todt bin, und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, dass er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens soviel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde. — Zugleich erkläre ich euch beide hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann) von mir. Theilet es redlich, und vertragt und helft euch einander. Was ihr mir zuwider gethan, das wisst ihr, war euch

Digitized by Google

schon längst verziehn. Dir Bruder Carl danke ich noch ins besondere für deine in dieser letzteren Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit. Mein Wunsch ist, dass euch ein besseres, sorgenloseres Leben als mir werde. Empfehlt euren Kindern Tugend; sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld. Ich spreche aus Erfahrung. Sie war es, die mich selbst im Elend gehoben; ihr danke ich nebst meiner Kunst, dass ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und liebet euch! — Allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowsky und Professor Schmidt. — Die Instrumente von Fürst L. wünsche ich, dass sie doch mögen aufbewahrt werden bei einem von euch; doch entstehe desswegen kein Streit unter euch. Sobald sie euch aber zu etwas Nützlicherm dienen können, so verkauft sie nur. Wie froh bin ich, wenn ich auch noch im Grabe euch nützen kann. So wär's geschehn: — Mit Freuden eile ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir, trotz meinem harten Schicksale, doch noch zu früh kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen; — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande? — Komm' wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen. Lebt wohl, und vergesst mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen; seid es!

Heiligenstadt am 6. Oktober 1802.

Ludwig van Beethoven.
(Siegel.)

Heiligenstadt am 10. Oktober 1802

Für meine Brüder Carl und nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen.

So nehme ich denn Abschied von dir — und zwar traurig. — Ja die geliebte Hoffnung, die ich mit hierher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilt zu sein, sie muss mich nun gänzlich verlassen. Wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist auch sie für mich dürre geworden, Fast wie ich hieher kam, gehe ich fort; selbst der hohe Muth, der mich oft in den schönen Sommertagen beseelte, er ist verschwunden. O Vorsehung, lass' einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude inniger Wiederhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wiederfühlen? — Nein — Nein, o es wäre zu hart!" — —

Digitized by Google

Man sieht, es war kein Testament; die Bestimmung über den Nachlaß ist der Natur der Sache nach hier nur äußerste Nebensache. Es war Abschluß mit dem Leben, es war Lebensmüdigkeit und Trostlosigkeit inmitten der um ihn hergebreiteten Einsamkeit und Verkennung, was ihm die Feder in die Hand gab; er wollte das Zeugnis seiner Liebe niederlegen und zum letztenmal sein Leid klagen. Damit wandte er sich in einfach menschlicher Weise an jene, die von der Natur selber ihm als Nächste gegeben worden. Die Ordnung der Natur leitete ihn, aber sie konnte sein ahnend Gefühl nicht unterdrücken; seinen Bruder Johann nennt er nicht, er läßt statt des Namens einen leeren Raum.*)

Heiligenstadt ist ebenso durch die Leiden wie durch die Schöpfungen Beethovens geweiht. Noch jetzt zeigt man einen schattenreichen an einem Bache hinführenden Weg, der Heiligenstadt mit Nußdorf und Grinzing verbindet. Hier liebte er zu wandeln, unter einer Gruppe von Nußbäumen zu ruhen, zu singen und dann hastig zu schreiben. Das Landvolk nennt den Brunnenweg am Bache noch heute den Beethovengang. In Heiligenstadt entstand außer der D-dur-Symphonie auch die Pastorale. Am selbigen Orte also hat er gelitten, gekämpft, gesiegt — gesiegt über die Gebrechen des Körpers und die Leiden der Seele, indem er sich ganz dem künstlerischen Berufe hingab, den ihm sein Genius zeigte. Allein Kampf und Prüfung hatten erst begonnen, und der Kampf war um so drückender, da niemand voraussehen konnte, daß die Prüfungen heilsam, ja für Beethovens Vollendung notwendig sein würden, statt vernichtend.

Heldenweihe.

Man hat sich gewöhnt, von der ersten Reihe der Beethovenschen Werke, namentlich von den beiden ersten Symphonien anzunehmen, sie ständen noch in einer Linie mit denen seiner großen Vorgänger, namentlich mit denen Mozarts; erst später sei Beethoven über die

*) Von Beethovens Brüdern wird weiterhin ausführlich gehandelt werden

Digitized by Google

Grenze des bisherigen hinausgeschritten, einige sagen, er sei vorwärtsgegangen, andere, er habe bedenkliche und zuletzt verderbliche Wege betreten. Es ist beides irrig, wie denn jede äußerlich gezogene Scheidelinie der stetigen Geistesbewegung gegenüber Irrtum sein muß. Beethoven trat ganz naturgemäß, wie jede geschichtliche Erscheinung, sein Werk auf dem Punkte an, wohin die geschichtliche Entwickelung seiner Kunst zuletzt durch Haydn und Mozart gelangt war. Er war also vor allem Nachfolger jener großen Künstler und hat gewiß ihren Werken seinen ersten Standpunkt zu danken. Allein es war ein eigentümlicher Geist, in dem er jene Werke, die bisherige zu ihm gelangte Kunstentwickelung, auffaßte. Und er war das Kind einer anderen, ernsteren und gekräftigteren Zeit, er war ein anderer Schlag von Menschen, als seine Vorgänger: er war es schon vom Anbeginn seiner Laufbahn. Wie hätten nicht von Anbeginn her seine Ziele und seine Werke andere sein müssen? Er konnte mit jenen scherzen und empfinden, aber er konnte nicht bei ihnen stehen bleiben. Das hat sich von den ersten Werken an kund gegeben.

Vor allem hatte er seinen gebührenden Rang eingenommen. Die erste Stelle unter den Mitlebenden, Ebenbürtigkeit mit seinen großen Vorgängern waren ihm in Wien und außerhalb in der Gunst der musikalischen Welt zuerkannt; in der Instrumentalmusik war er ohne Frage an die Spitze des Fortschritts getreten, denn neben seinen Werken kamen nur Nachbildungen des bereits Vorhandenen zum Vorschein. Solche Nachbildungen sind erfreulich und nährend für das Leben der Menschen in der Kunst, die allmählich, je nach dem Maß ihres Begehrens und Vermögens, deren Gaben empfangen. Aber im Leben der Kunst haben wir wesentlich*) nur den Fortschritt, die neuen Ideen als seinen Gehalt und seine Momente zu erkennen; es ist wesentlich Offenbarung der Idee, nicht Ausleben derselben. Dieses Leben führt sich seit Mozarts Hintritt, und nach oder neben den letzten Oratorien Haydns, des jugendheitern Greises, nur in Beethoven fort. Das Gefühl davon war es, was die Musikfreunde mit Spannung jedem neuen Werke entgegenharren ließ, was die Wiener in seine Akademien zog, die Lichnowskys zu seinen Freunden und Verehrern und ihn zur Seele ihres Musiklebens machte, was schon in den ersten Jahren seiner Öffentlichkeit die Verleger sich nach seinen Gaben drängen ließ.

*) Man sehe die „Musik des neunzehnten Jahrhunderts."

Digitized by Google

Ob auch die Kunstgenossen? — Die Quartettisten aus dem Lichnowskyschen Hause, das Orchester Seyfrieds, das seine ersten Werke zuerst ausführte, hingen ihm, so sauer er es ihnen oft, besonders auch mit der Direktion (S. 161) gemacht, gewiß an. Gleichzeitigen Komponisten mag dagegen wohl Maßstab und Unbefangenheit gefehlt haben, seine Größe neben ihrer Statur zu messen. Als Clementi, der glatte, kalte, übrigens um die Technik des Klavierspiels wohlverdiente Zeitgenoß Mozarts, nach Wien kam, war Beethoven harmlos gleich Willens, ihn zu besuchen. Da mußte er erfahren, daß Clementi im Voraus sich erklärt habe, ihm nicht den ersten Besuch zu machen, wie dem Ankömmling doch gebührt. Nun mußte Beethoven (wie ihm schien) von seinem Vorsatze ablassen, — oder er ließ sich dazu bereden, — genug, beide Künstler sahen sich, wußten, wer sie waren, aßen mit ihren Schülern Ries und Klengel im Gasthofe zum Schwan an derselben Tafel, ohne sich je nur zu begrüßen; die beiden Schüler schielten nacheinander hinüber und herüber, ohne nur einen Gruß zu wagen.

Dieser Vorfall mag wenig beweisen, weil bei ihm persönliches Selbstgefühl mitgewirkt hat. Aber dieselbe ablehnende Stellung war unter den Musikern, und zwar ganz geachteten jener Zeit auch ohne Beimischung persönlicher Interessen die vorherrschende, ein Beweis, wie weit Beethoven schon damals über den Kreis der gewöhnlichen Vorstellungen hinausgeschritten war, — selbst in Werken wie den sechs ersten Quartetten, in die wir uns so eingelebt haben, daß wir die Schwierigkeit bei ihrer Auffassung kaum begreifen. Spohr (Selbstbiographie I, 79) gab zu Ende des Jahres 1804 in Leipzig ein Konzert und ward in großer Abendgesellschaft gebeten, etwas vorzutragen. „Ich wählte dazu (erzählt er) eines der schönsten der sechs neuen Quartette von Beethoven, durch dessen Vortrag ich in Braunschweig schon oft meine Zuhörer entzückt hatte. Aber schon nach wenig Takten merkte ich, dass meine Begleiter mit dieser Musik noch unbekannt und daher unfähig waren in den Geist derselben einzudringen. Verstimmte mich dies nun schon, so steigerte sich mein Unmuth doch noch weit mehr, als ich bemerkte, dass die Gesellschaft meinem Spiele bald keine Aufmerksamkeit mehr schenkte. Denn es entspann sich nach und nach eine Konversation, die bald allgemein so laut wurde, dass sie die Musik fast übertönte. Ich sprang daher mitten im Spiele, noch ehe der erste Satz beendet war, auf und eilte, ohne ein Wort zu sagen, zu meinem Kasten, um meine Geige einzuschliessen.“ Nachher bittet der

Digitized by Google

Hausherr den Künstler, „der Gesellschaft etwas anderes vorzutragen, was ihrem Geschmack und Fassungsvermögen angemessen wäre.“ — In Berlin trifft darauf Spohr „beim Fürsten Radziwill mit Bernhard Romberg, Möser, Seidler und andern ausgezeichneten Künstlern“ zusammen. „Nun selbst zu einem Vortrage aufgefordert, glaubte ich solchen Künstlern und Kennern nichts Würdigers bieten zu können, als eins meiner Lieblingsquartette“ (der ersten sechs) „von Beethoven. Doch abermals musste ich bemerken, dass ich, wie früher in Leipzig, einen Fehlgriff gethan hatte. Denn die Musiker Berlins kannten diese Quartette eben so wenig wie die Leipziger, und wussten sie daher weder zu spielen noch zu würdigen. Nachdem ich geendigt, lobten sie zwar mein Spiel, sprachen aber sehr geringschätzend von dem, was ich vorgetragen hatte. Ja, Romberg fragte mich geradezu: ‚Aber, lieber Spohr, wie können Sie nur so barockes Zeug spielen?‘ Ein Quartett von Rode stellte diese Sand-Phäaken zufrieden.“

Auch die Kritik jener Zeit konnte sich, wie wir bereits oben sahen (S. 147 flgde.), mit Beethoven durchaus nicht befreunden. Als die ersten Trios und die erste Symphonie hervortraten, bezeichnete ein Rezensent sie als konfuse Explosionen dreisten Übermuts eines jungen Mannes von Talent; und der Rezensent war (nach Rochlitzs Zeugnis in der Leipz. allg. mus. Zeitung von 1828) ein tüchtiger Musiker, wohlbewandert und mauerfest sitzend in seiner Zeit und ihrer Theorie. — Bei den Sonaten Op. 10 bemerkt dieselbe Zeitung 1799: „Die Fülle von Ideen veranlasst Beethoven noch zu oft, Gedanken wild aufeinander zu häufen und sie vermittelst einer etwas bizarren Manier dergestalt zu gruppiren, dass nicht selten eine dunkle Künstlichkeit, oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird.“ — Über drei Sonaten für Piano mit Violine, Op. 12, lautet eben da in Nr. 36 das Urteil: „Rezensent, der bisher die Klaviersachen des Verfassers nicht kannte, muss, nachdem er sich mit vieler Mühe durch diese ganz eigenen, mit seltsamen Schwierigkeiten überladenen Sonaten durchgearbeitet hat, gestehen, dass ihm bei dem wirklich fleissigen und angestrengten Spiele derselben zu Muthe war wie einem Menschen, der mit einem genialischen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam. Es ist unleugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang; aber was ist das für ein bizarrer, mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt

Digitized by Google

und keine Natur, kein Gesang! Ja! wenn man es genau nimmt so ist auch nur gelehrte Masse da, ohne gute Methode; eine Sträubigkeit, für die man wenig Interesse fühlt; ein Suchen nach gelehrter Modulation, ein Ekeltun! gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, daß man alle Geduld und Freude dabei verliert . . . „Unterdess soll diese Arbeit darum nicht verworfen werden. (!) Sie hat ihren Werth und kann insonderheit als eine Schule für bereits geübte Klavierspieler von großem Nutzen sein . . . Wenn Beethoven sich nur mehr selbst verleugnen und den Gang der Natur einschlagen wollte: so könnte er bei seinem Talent und Fleiss uns sicher recht viel Gutes liefern." — Wundervoller Gedanke! Ein Künstler soll sich selbst verleugnen; dann kann er „liefern", was ihm gefällt.

In Nr. 38 heißt es von 9 Variationen über das Duett: la stessa, la stessissima: „Mit diesen kann man nun gar nicht zufrieden sein. Wie sind sie steif und gesucht und welche unangenehme Stellen darin, wo harte Tiraden in fortlaufend halben Tönen gegen den Bass ein hässliches Verhältniss machen und umgekehrt. Nein, es ist wahr, Herr van Beethoven mag phantasiren können, aber gut variiren versteht er nicht."

Später wird der Ton der Besprechungen etwas anerkennender, aber gemeistert wird überall, überall ist es der überlegene Geist, der sich einbildet, die Grenzen des Dürfens und Könnens in der Kunst genau abstecken und vorschreiben zu können, und der dem darüber hinausschreitenden Beethoven kraft angemaßter Rezensentenherrlichkeit überall sein Quos ego zuruft. Noch lange, sehr lange wird Beethovens Genie mit fremdem, willkürlichem Maß gemessen.

Von der zweiten Symphonie, die 1804 in Leipzig aufgeführt wurde, heißt es im selben Jahre: „würde ohne Zweifel durch Abkürzung einiger Stellen und Aufopferung mancher, denn doch gar zu seltsamer Modulationen gewinnen." Ein Jahr später lautet der Ausspruch derselben Zeitung etwas ausführlicher, sonst aber ziemlich gleich: „Wir finden das Ganze zu lang und Einiges überkünstlich; der allzuhäufige Gebrauch aller Blasinstrumente verhindert die Wirkung vieler schöner Stellen. Das Finale ist allzu bizarr, wild und grell. Aber das wird überwogen durch den gewaltigen Feuergeist, der in diesem kollossalen Produkt weht, durch den Reichthum neuer Ideen, die durchaus originelle Behandlung und

Digitized by Google

die Tiefe der Kunstgelehrsamkeit.“ Dagegen ist Spazier*) wieder strenger; er nennt die Symphonie „ein krasses Ungeheuer, einen angestochenen, unbändig sich windenden Lindwurm, der nicht sterben will und selbst verblutend (im Finale) noch mit aufgerecktem Schweife vergeblich wüthend um sich schlägt.“ Und doch war Spazier ein guter Kopf, ein mannigfach gebildeter Mann, als Musiker kannte er alles, was in seiner Zeit als vorzüglich galt, wie Rochlitz ihm später bezeugt. Auch der einstige Lehrer Albrechtsberger war unter den Tadlern. Einem mit Beethoven befreundeten jungen Musiker erteilte er bei Gelegenheit eines der Quartette Op. 18 folgende Warnung: „Gehen Sie nicht mit dem um, der hat Nichts gelernt und wird nie etwas Ordentliches machen“ (Thayer II. p. 117). Übrigens eine willkommene Bestätigung der oben (S. 28) dargelegten Ansicht von der Tragweite des bei Albrechtsberger genossenen Unterrichts. Der Lehrer verleugnet den Schüler, er findet in dessen Werken sich und seine strengen Formen nicht wieder. Es waren nicht die einzigen und nicht die strengsten Lehren, die ihm erteilt wurden.

Leider waren sie für ihn verloren; er nahm, so wenig ihm die Zustimmung Einsichtiger oder doch Auffassungsfähiger gleichgültig war, von dem, was man Kritik zu nennen beliebte, gar keine — oder nur höchst flüchtige Notiz; noch viel weniger wäre es ihm je zu Sinne gekommen, sich gegen dergleichen zu verteidigen, wenn die Gegner auch bisweilen so weit gingen, ihm in diesem oder jenem Irrenhaus ein freundlich Stübchen anzubieten. „Amüsirt es,“ sagte er dann wohl, „die Leute, dergleichen von mir zu sagen oder zu drucken, so lasse man sie nur immerhin gehn.“ Er meinte wohl, sie wüßten nichts Besseres. An Breitkopf und Härtel schreibt er am 22. April 1801: „Ihrem Herrn Rezensenten empfehlen Sie mehr Vorsicht und Klugheit, besonders in Rücksicht der Produkte jüngerer Autoren, mancher kann dadurch abgeschreckt werden, der es vielleicht sonst weiter bringen würde, was mich angeht, so bin ich zwar weit entfernt, mich einer solchen Vollkommenheit nahe zu halten, die keinen Tadel vertrüge, doch war das Geschrei Ihres Rezensenten anfänglich gegen mich so erniedrigend, dass ich mich, indem ich mich mit

*) In der Zeitung für die elegante Welt. Er ist einer von den drei „gründlichsten Schuften, Merkel, Spazier und Kotzebue“ (Goethes Worte), denen Goethe in seinem „Ultimatum“ einen Brocken Unsterblichkeit zugeworfen hat.

Digitized by Google

anderen anfing zu vergleichen, auch kaum darüber aufhalten konnte, sondern ganz ruhig blieb und dachte, sie verstehens nicht, ... doch nun Pax vobiscum — Friede mit ihnen und mir — ich würde nie eine Silbe davon erwähnt haben, wär's nicht von Ihnen selbst geschehen" (Thayer II. p. 129). So ging er, von Jugend auf bis zum Ende derselben Weise treu, unbeirrt seinen Weg, — und die Kritik der neuen Spaziere ging unbeirrt ihren Weg fort, nur daß sie sich jetzt mit den älteren Werken befreundet hatte und ihre Bemerkungen genau aus demselben Gesichtspunkte gegen die neueren richtete, wie wir oben (S. 31) gelesen. Nicht einmal darin ist Oulibicheff original, daß er die neueren „Verirrungen" Beethovens ganz einfach aus Wahnsinn erklärt, dem Beethoven (neben der Taubheit) verfallen gewesen sei.

Beethoven konnte dergleichen nicht weiter beachten: er lebte ganz in seinen Werken und in dem gewaltigen Vordringen zu jenem Ziel, „das er fühlt, aber nicht beschreiben kann". So ganz ist er diesem Vordringen zu neuen Zielen hingegeben, daß selbst die begeisterte, allhin verbreitete Teilnahme, die sich unter anderen seiner Adelaide zugewandt, ihm wohl den Wunsch erweckt, vom Dichter ein zweites Gedicht zu erhalten, zugleich aber (S. 120) das Bewußtsein, den damaligen Standpunkt hinter sich gelassen zu haben.

Seine Schöpfungen, — das war die Welt, in der er lebte; alles andere, den erquicklichen Naturgenuß ausgenommen, ward ihm fremd, ja lästig. Schon fühlte er sich vom virtuosischen Standpunkte losgelöst und trug seine eigenen Kompositionen nur sehr ungern vor. Schon machte er mit seinem Schüler Ries Pläne zu einer gemeinschaftlichen großen Kunstreise; Ries sollte die Konzerte einrichten, Klavierkonzerte und andere Sachen spielen, er wollte nur dirigieren und phantasieren. Unstreitig war in diesem Punkte auch seine zunehmende Harthörigkeit mitwirkend: wußte er denn, wie er spielte? Denn im Spiel muß das Ohr die Leistung der Finger bewachen; man kann sich ohne Spiel die Tonverhältnisse vorstellen, nicht aber ohne Gehör die Ausführung verfolgen.

Kehren wir zu des Meisters Schaffen zurück. Als Ries nach Wien kam (im Herbst 1801), fand er Beethoven mit der Vollendung eines größeren Werkes beschäftigt, und zwar des Oratoriums

Christus am Ölberg, (C. V. 99),

das aber erst am 5. April 1803*) zur Aufführung kam und viel

*) Ries erzählt, er sei am Tage der Aufführung früh 5 Uhr zu Beethoven berufen worden und habe ihn im Bett, auf einzelnen Notenblättern schreibend

Digitized by Google

später, 1811, als Op. 85 erschienen ist. Der Text war von F. X. Huber, dem Dichter des von Winter komponierten unterbrochenen Opferfestes, unter Beteiligung Beethovens verfaßt.

Es sollte sich an diesem Werke zeigen, daß selbst die höchste Begabung unzureichend ist, ein vollkommen Kunstwerk hervorzubringen, wenn nicht der besondere Beruf für dieses bestimmte Werk dazu kommt.

Allerdings konnte Beethoven von seiner diesmaligen Aufgabe nicht so erfüllt sein, wie die Künstler einer Zeit, in der die religiösen, und genau gesagt, christlichen Vorstellungen und Überzeugungen den Geist des Volkes fast ausschließlich erfüllen; der Mann der Revolutionszeit konnte nicht seinen Christus schauen und denken, wie vor ihm Bach und Händel. Schon der reine Quell, aus dem wir Evangelische des achtzehnten und neunzehnten und jedes weiteren Jahrhunderts die Kunde vom Christ schöpfen, die Bibel, er floß nicht für ihn; sein Christus mußte ihm erst gedichtet werden. Und wie! Der Dichter hatte keinen anderen Zweck, als Verse für einen Komponisten zu machen; und der Komponist hatte keinen anderen Antrieb, als den ganz allgemeinen, zu schaffen, und dabei den Wunsch, sich in einer ihm neuen und bedeutenden Gattung zu zeigen. Das Resultat auf beiden Seiten kann da kein anderes sein, als: Phrasen; — gleichviel, ob bessere auf seiten des Musikers, und zwar eines Beethoven. Dergleichen verhehlen oder beschönigen wäre Frevel an der Ehrfurcht, die wir alle Beethoven zollen; er steht zu hoch und sicher, als daß er der Beschönigung bedürfte. Es wäre aber auch Vergehen gegen jüngere Musiker, denen — das beweisen so viele Fehlgriffe — jene Wahrheit nicht oft genug dargelegt werden kann..

Das Oratorium nun stellt uns Christus vor, der beschlossen,

gefunden. Auf die Frage, was das sei, habe Beethoven geantwortet: „Posaunen." — „Die Posaunen haben auch in der Aufführung aus diesen Blättern geblasen."

Die Arie „Erzittere Erde" erhielt diese verstärkte Begleitung am Morgen der Aufführung, während die eigentliche Vollendung des Werkes schon früher erfolgt war. Es war die Hauptarbeit des Sommers 1801 gewesen, jedoch, wie aus noch vorhandenen Skizzen hervorgeht, im Jahre 1802 noch vielfach gefeilt worden. Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1803 (herausgegeben v. Nottebohm 1880) aber beweist, daß die zweite Hälfte der ersten Arie und der Schluß der zweiten Nummer später umgearbeitet sind, vielleicht für die am 4. August stattgehabte Wiederholung des Oratoriums, wahrscheinlicher noch erst für die dritte Aufführung am 27. März 1804. Das Ergebnis dieser partiellen Neuarbeit ist in die gedruckte Partitur übergegangen.

Digitized by Google

sich als Opfer hinzugeben, aber der menschlichen Todesangst sich nicht entziehen kann. Mit seinem Gebet beginnt das Gedicht. Aber mit welchem! Nicht die ehrwürdigen Worte des Evangeliums, die in einfältigster Weise mit Wenigem alles sagen: hier betet Christus in emphatischer Salbung: „Jehovah! du mein Vater: o sende Trost und Kraft und Stärke mir! Sie nahet nun, die Stunde meiner Leiden, von mir erkoren schon, noch eh' die Welt auf dein Geheiss dem Chaos sich entwand, ...“ — Das abstrakte Dogma spricht; das Leben, die Sprache der Natur, wie wir sie aus dem Munde des Matthäus kennen, sind nicht zu vernehmen. Wären sie es auch, dem Komponisten hätten sie nicht gefrommt. Der Dichter kann nicht mit dem letzten Worte anfangen, er muß sich und uns zum Gipfel erst hinaufführen; die psychologische Entfaltung, das Hinanleben zur Entscheidung ist ihm und uns Bedürfnis, Pflicht und Wonne. Daß wir theoretisch, außerhalb vom Kunstwerke Kunde vom Vorausgegangenen haben, hilft nichts; wir haben es nicht im Kunstwerk erlebt.

Ein Seraph erläutert: die Erde soll erzittern! „Jehovahs Sohn liegt hier . . . . er ist bereit, den martervollsten Tod zu sterben, damit die Menschen . . . . ewig leben.“ Dann preist er mit dem Chor der Engel des Erlösers Güte und singt Heil den Erlösten, Weh den Bösen. Schweigen wir vom Inhalt und seiner Nutzlosigkeit.

Was ist ein Seraph? was sind Engel? — Metaphern sind es, oder — seien es Wesen — es sind Wesen, die wir uns reiner, zarter wie die Menschen vorstellen sollen, ohne es zu können; denn woher sollen wir Vorstellungen fassen, die über unserer Sphäre, über unserem Bereich gedacht werden? Dergleichen kann wieder nur dogmatisch, spekulativ versucht werden, Fleisch und Blut und Leben bietet es dem Künstler nicht: er muß das Menschliche sublimieren oder hinauflügen, verzärteln, verzuckern, dem Materiellen mit süßen Schwebungen und Klängen um so sicherer verfallen, je mehr er sich über das wahrhaft und gesund Menschliche erheben will. — Christus und der Seraph in Unterredung; Christus betet zum Vater um Erlaß des Opfertodes und muß sich vom Seraph sagen lassen, was er selber zuvor in johanneïscher Weise viel bedeutender ausgesprochen. Er fügt sich in den Willen des Vaters.

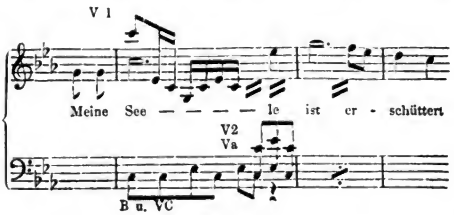
Endlich fester Boden! Die Krieger treten auf, ihn zu fahn, von den großen Redensarten des Petrus, von Christus' Mahnung zur Ruhe und dem Lobgesang der Engel ist nicht not zu reden. Dies also war die Aufgabe, der Beethoven sich unterzog.

Digitized by Google

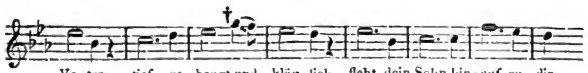
Der Kunstliebhaber fragt nach dem, was geschehen ist; der Künstler oder Sachkundige beginnt mit der Frage: was hat geschehen können? und schöpft aus ihr die Begründung seiner Ansicht vom Geschehenen.

Beethoven konnte so wenig wie ein anderer Leben geben, wo er selbst nicht lebte. Als wahrer Künstler konnte er nur fassen und darstellen, was in wahrhafter Lebendigkeit vor dem Auge seines Geistes stand. Wo er nicht schauen konnte, war er im Grunde schlimmer daran, als diejenigen Tonkünstler, deren beständige Aufgabe die Phrase ist; denn sie dürfen wenigstens sich selber treu bleiben, er konnte das nicht. Es ist merkenswert, wie er, der durchaus freie, selbständig seine eigene Bahn wandelnde Künstler — wo er in seinem Berufe steht — hier, wo das nicht der Fall ist, mit der ganzen Wiener Schule auf demselben Niveau bleibt, sich sogar sklavisch an die Bühnenform bindet, sogar — er, der in seinen eigenen Werken so spröde, so eigensinnig gegen den bestgemeinten Einspruch seine Behandlung des Gesanges festhielt, — liebedienerisch gegen die Sänger wird.

Nach einer trüb-pathetischen Einleitung (Es-moll, 6/8) tritt Christus auf, ein weicher, empfindsamer Tenor. Das Rezitativ ist, wie alle; ihr folgt die pathetisch bewegte Arie. Dies —

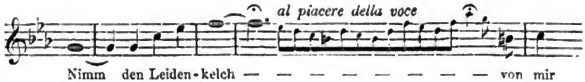


ist der Eintritt des Hauptsatzes; daß die feste Form der Musik der allerdings vom Dichter schlecht ausgesprochenen Stimmung nicht gemäß ist, wird Beethoven nicht gewahr. — Der anmutig erst von Klarinette und Fagott, dann vom Gesang ausgeführte Seitensatz stellt sich besonders bei †



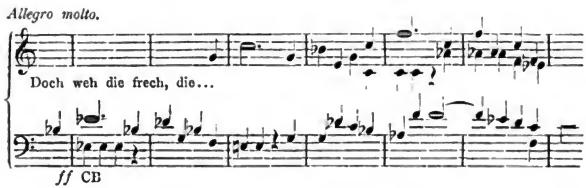
Digitized by Google

den beliebtesten späteren Männerquartetten, — diesen unzähligen Sommersprossen (mit Lenz zu reden) auf der altjugendlichen Wange der Musik — an die Seite; Haupt- und Seitensatz werden wiederholt; ein Anhang mit



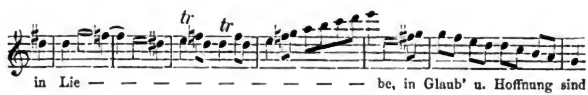
läßt dem Tenor nichts zu wünschen übrig.

Rezitativ und Arie des Seraphs und Chor der Engel sind von gleichem Wuchs; nur die Verwünschung der Bösen bietet dem Komponisten ein greifbar Motiv menschlicher Erregung,



statt engelhafter Verschwebung, das auch gleich geltend gemacht wird.

Zur Rechtfertigung (wenn sie nötig ist) des bösen Wortes von Liebedienerei und Engelversüßung sei noch diese Schlußstelle, die der Seraph zum Engelchor spricht,



angeführt. Weiterer Betrachtungen bedarf es nicht; die Krieger treten in einem alla marcia ganz lebhaft und beschäftigend auf, nur kann die Handlung nicht fortschreiten (es tritt unter andern ein Terzett des Seraphs, Christi und Petri dazwischen, der in der Weise des polternden Alten oder buffo parlante behandelt wird), weil der Fortschritt, die Gefangennahme, auch das Ende ist. Wenigstens auf Erden. Droben singen die Engel motettenhaft ihr Loblied. — Beethoven selber war übrigens in seinen letzten Jahren der Meinung,

Digitized by Google

er habe wohl den Christus zu theatralisch gefaßt; er hätte viel darum gegeben, diesen Fehler verbessern zu können.*)

Ganz andere Dinge beschäftigten inzwischen, zur Zeit der Aufführung des Oratoriums, seinen Geist.

Nur enge Köpfe schliessen sich in ihrem sogenannten Beruf ein, aus Furcht, bei dem ersten freieren Umschauen gleichsam vom Schwindel gefaßt herauszufallen. Kräftige Geister lieben und suchen freien, weiten Horizont; aber sie fallen darum nicht aus ihrem Beruf heraus, sondern ihnen tritt alles mit demselben in bezug.

Als ein ganzer Mensch, als Kind seiner mächtig bewegten Zeit, hatte er trotz mangelnder Grundbildung nicht bloß an den Dichtern Deutschlands und Englands und der Alten, er hatte auch an den Zeitgedanken und Erscheinungen mit vollem Gemüte teilgenommen und gab es niemals auf, den Zeitereignissen zu folgen. Obenan standen natürlich für ihn, wie für alle, die großen Gestalten der französischen ersten Republik und Napoleon Buonapartes. Den letzteren staunte damals die Welt in seiner Feldherrnglorie an; den verräterischen Sturz der Republik verzieh man ihm (abgesehen von denen, die ihn gewünscht), weil man ihm selber Freiheitsideen beimaß, — als wenn jemals Usurpation und Militärherrschaft damit verträglich sein könnten. Beethoven in seiner Arglosigkeit und Unkunde lebte der festen Überzeugung, Napoleon habe als erster Konsul keine andere Absicht, als Frankreich zu republikanisieren und von diesem Punkt aus die allgemeine Weltbeglückung zu unternehmen; in dieser Voraussetzung war er ein enthusiastischer Bewunderer des Helden, den er den größten römischen Konsulen zu vergleichen liebte. Er ahnte nicht, wie bald der Held von Italien seinen Namen und seine Grundsätze (wenn er jemals republikanische gehabt) umkehren würde.

Wie früh in Beethoven der Enthusiasmus für Napoleon wach geworden, wissen wir nicht; aber in den ersten Monaten 1798 bekam er neue Nahrung und ein bestimmtes Ziel. Bernadotte befand sich damals als Gesandter der französischen Republik in Wien und war Zeuge der Bewunderung, die Beethoven von allen Seiten

*) Die Aufnahme des Werkes war ziemlich kühl gewesen. Nach der ersten Aufführung schrieb jemand in „der Freimüthige“ nicht unzutreffend „zu kunstreich im Satz und ohne gehörigen Ausdruck; vorzüglich in den Singstimmen.“ Beethoven hatte, wie jener große Rezensent der allg. mus. Zeitung einst gewollt, sich selbst verleugnet; die Folge war, daß ein naives Wahrheitsgefühl des Publikums sich hier kalt von ihm abwandte.

Digitized by Google

gezollt wurde. War es seine Absicht, dem bereits allgebietenden General Bonaparte sich aufmerksam zu erweisen, oder dem deutschen Tonkünstler eine Huldigung zuzuwenden: genug, er regte in diesem den Gedanken an, dem Helden ein großes Instrumentalwerk zu widmen, das eigens für ihn komponiert sei; nach dem praktischen Sinne der Franzosen darf man annehmen, daß Bernadotte sich bereit erklärt, Übersendung und Annahme des Werkes, dessen Ausführung er sich nahe gedacht haben mag, zu vermitteln. Jedenfalls hätte sein zeitiger und unvorhergeschener Abgang von Wien (am 15. April) diese Absicht vereitelt.

Beethoven hatte den Gedanken bereitwillig aufgenommen, aber, wie es scheint, zunächst ganz allgemein, ohne bestimmte Gestaltung. Erst im Jahre 1801 traten einzelne Gedanken des Werkes hervor, so eine Andeutung der Marcia funebre und Entwürfe des Finales, sie finden sich in einem während des Frühjahrs und Sommers 1801 gebrauchten Notierbuch (von Lenz als der musikalischen Bibliothek des Grafen Wielhorki zu St. Petersburg angehörig erwähnt). Jedoch scheinen wiederum 2 Jahre hingeflossen zu sein, bis Beethoven sich der Ausarbeitung voll und ganz hingab. So kam das Jahr 1803 heran; dies ward der Eroica Geburtsjahr. Das von Nottebohm 1880 herausgegebene Skizzenbuch gibt ein Bild von dem allmählichen Herausbilden der wesentlichen Züge des Werkes zu der plastischen Form, in der sie heute in der vollendeten Schöpfung vor uns stehen. Wieviel Werke, und wie große wurden in diesen fünf Jahren (1798 bis 1803) begonnen, vollendet, aufgeführt! Aber neben allen erhielt sich der Gedanke des Heldenwerks für Bonaparte wach und rege, dem tief im verborgenen glimmenden Funken gleich, der, oft von zwischenlagernden Schichten überdeckt, nimmer erstickt wird und endlich in mächtiger Lohe aufschlägt, weithin Licht und Wärme verbreitet. Beethoven verlebte diesen Sommer im Dorfe Oberdöbling. Ländliche Stille und Anmut umgab ihn, Gärten, Weinberge und grüne Felder. Hier wuchs das Heldenwerk aus seinem Geiste hervor, wenn auch Hauptgedanken desselben, wie wir eben sahen, schon aus früheren Jahren stammten. Im Mai 1804 war es vollendet. Es wurde eine saubere Abschrift besorgt, und Beethoven schrieb mit eigener Hand auf die erste leergelassene Seite der Partitur oben

Buonaparte,

ganz unten

Luigi van Beethoven,

„kein Wort mehr," sagt Ries.

Digitized by Google

Das Werk sollte eben durch Vermittlung der französischen Gesandtschaft nach Paris abgehen; da traf in Wien die Nachricht ein, Bonaparte habe sich zum Kaiser machen lassen. „Ich war der erste," erzählt Ries, „der ihm die Nachricht brachte, Bonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wuth gerieth und ausrief: „Ist der auch nichts anders, wie ein gewöhnlicher Mensch? Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füssen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen, er wird sich nun höher wie alle Andern stellen, ein Tyrann werden." Hiermit (erzählt Ries weiter) schritt er zum Tische, wo die Partitur lag, faßte das Titelblatt, riß es ganz durch und warf die Partitur unter einem Schwall von Verwünschungen gegen den neuen Franzosenkaiser, gegen den neuen Tyrannen zu Boden, wo sie lange liegen bleiben mußte. Es dauerte lange, bis er sich dazu verstehen konnte, sie dem Fürsten Lobkowitz zum Gebrauch für einige Zeit zu überlassen (in dessen Palast sie mehrmals in Gegenwart des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen aufgeführt wurde) und endlich herauszugeben. Von Napoleon aber durfte keine Rede mehr sein: das Werk wurde am 7. April 1805 aufgeführt und erschien 1806 unter dem Titel

Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo (C. V. 124)

als Op. 55, dem Fürsten Lobkowitz gewidmet, von Napoleon war „der grosse Mann" geblieben und dieser als ein Vorübergegangener vorgestellt, der in der Erinnerung fortlebe. Für Beethoven war er ein Vorübergegangener. Nie hat er ihm verzeihen können.*) Als die Nachricht kam, der Gefangene von St. Helena sei gestorben, äußerte Beethoven sarkastisch: zu diesem Ausgange habe er ihm schon vor siebzehn Jahren die Musik komponiert (er meinte den Trauermarsch in der Symphonie), der musikalisch den Ausgang im voraus bezeichnet habe, ohne daß dies seine Absicht gewesen sei. Allerdings ist die Bedeutung des sogenannten Trauermarsches eine ganz andere, den Hingang eines einzelnen, wäre er auch der Held von Corsica, weit überragende.

Dies ist die äußere Geschichte des Werkes, das einer der

*) Am 8. September 1809, während Napoleon in Schönbrunn residierte, wurde in einem Wohltätigkeitskonzerte die Eroica von Beethoven selbst dirigiert. Wenn überhaupt die Nähe Napoleons bei der Wahl des Werkes für das Konzert von Einfluß gewesen ist, so hat Beethoven bittere Ironie gegen diese Scheingröße geschleudert, indem er ihr das Kunstideal wahren Heldenlebens gegenüberstellte.

Digitized by Google

Wendepunkte im Leben Beethovens und der Kunst selber zu werden bestimmt war.

Wenden wir uns nun zum Werk selber.

Was wollte Beethoven? was konnte er geben? Irgendeine Komposition von großer, großartiger Gestaltung? So würden ihm unsere Ästhetiker geraten haben, nämlich diejenigen alten und neuen Datums, die der Musik nichts als Formenspiel, oder nichts als höchst allgemeine Anregung unbestimmbarer Stimmungen als Aufgabe beimessen, weil sie unfähig sei, „das Konkrete auszusprechen." Beethoven war anderer Ansicht. Als Künstler hatte er mit lebensleeren Abstraktionen nichts zu schaffen; Leben zu schaffen, Leben aus seinem Leben, war sein Beruf, wie aller Künstler. Der Künstler weiß, was seine Kunst vermag, er vor allen, er allein. Das aber ist das Gebrechen der allermeisten Kunstphilosophen, daß sie das Zeugnis der Künstler und der Kunstwerke versäumen, um den Faden der Abstraktion unbeirrt auszuspinnen.*)

Auch eine neue „Militärsymphonie", nach Art der Haydnschen, mit Trompetengeschmetter und großer Trommel, — hier war dergleichen unziemend.

Beethoven faßte seine Aufgabe, wie es einzig seiner und ihres Gegenstandes würdig und einzig künstlerisch war. Nichts von jenen Abstraktionen, die an unserer Kunst nichts übrig lassen, als daß irgendetwas, man weiß nicht, was? sich bilde und irgendetwas, man weiß nicht, was? sich empfinden oder spüren lasse. Das wär eine Kunst für spielige Mädchen, die nichts weiter vermöchte und dürfte, nicht für Männer wie Beethoven, Bach, wie alle wahren Künstler. — Natürlich auch nichts von jenem historischen Konkretismus, der Namen und Jahreszahlen, den vollständigen Inhalt der Begebenheiten und Geister bringt. Das vermag die Musik nicht, aber das will sie auch nicht, weil sie Kunst ist.

Ihm war Bonaparte der Held, der gleich, irgendeinem andern dieser weltbewegenden Heroen, — heissen sie nun Alexander, oder Dionysos, oder Napoleon, — mit seinem Gedanken und Wollen die Welt umfaßt, und an der Spitze seiner Heldenschar siegreich die Welt durchzieht, sie neu zu gestalten. Es war kein Genregedanke, kein Portrait dieses Menschen Bonaparte und seiner Schlachten, es war ein Idealbild in echt griechischem Sinne, das in ihm empor-

*) Schon in einem früheren Werke: Über Malerei in der Tonkunst, ein Maigruß an die Kunstphilosophen, 1828, ist die entscheidende Frage vom Verf. behandelt worden.

Digitized by Google

wuchs. Und es wurde nicht einmal ein ikonisches Bild des Helden, sondern mehr ein volles Drama des Napoleonischen Lebens, er fand seinen Kern in den Waffenzügen gen Süd und Nord, gen West und Ost, in den „hundert siegreichen Schlachten", um Napoleons eigene Bezeichnung zu brauchen. Und da der Dichter nicht die Breite des Lebens, sondern die Spitze, die Idee zu fassen Beruf hat, so war die Schlacht der notwendige erste Moment in Beethovens Aufgabe. Die Schlacht, — nicht diese oder jene bestimmte, (wie später Beethoven die Schlacht von Vittoria und andere, z. B. Jadin die Schlachten von Austerlitz und Jena geschrieben), sondern die Schlacht als Idealbild.*) Und auch dies nur in dem Sinne, daß die Schlacht der entscheidende Moment, die Spitze des Heldenlebens ist.

In diesem Sinne beginnt nach innerer Notwendigkeit der erste Akt der Symphonie mit der Idealschlacht das Geistesbild des Heldenganges vom stillen, kaum bemerkten Anfang hinaus in die Welt und durch alle Welt hindurch. Nach zwei Kraft-

---

*) Dies ist keine willkürliche Behauptung, noch viel weniger eine vornehmtuende kunstphilosophische Phrase, sondern erweisbare, tatsächliche Wahrheit; und es erscheint für die sichere Auffassung der Heldensymphonie von Gewicht, daß dieser Punkt festgestellt werde.

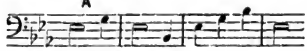
Wäre die Absicht Beethovens nur auf ein Schlachtbild gegangen, so würde für die drei folgenden Sätze der Symphonie kein Inhalt, also keine Stelle im Kunstwerk übrig geblieben sein; der erste Satz allein gibt das Schlachtbild — wenn es in irgendeinem Sinne darauf abgesehen war, — und mit ihm wäre das Kunstwerk abgeschlossen. Also schon das Dasein der folgenden drei Sätze beweist, daß nicht ein bloßes Schlachtbild die Aufgabe des Tondichters gewesen ist.

Wäre vollends Beethovens Aufgabe gewesen, eine bestimmte Schlacht zu schildern, so mußte diese Schlacht — gleichviel, wie man über eine solche Aufgabe und die Mittel zu ihrer Lösung urteilen mag — bestimmt bezeichnet werden. So tat später Beethoven, wie oben bemerkt, bei der Schlacht von Vittoria. Regimentsmusiken (außer dem großen Orchester) bezeichnen die Heere, die bekannten Volksgesänge sagen uns, daß Franzosen und Engländer die Kämpfenden sind, Kanonendonner und Gewehrfeuer, Sturmmarsch usw. vollenden das konkrete Bild bis in das Genrehafte. Ebenso sind die Schlachten von Austerlitz und Jena und zahlreiche andere Gebilde der Art durch Nationalmärsche, Kavalleriefanfaren und den ganzen Plunder der Schlachtenwirklichkeit ausgemalt, und so alle sonstigen Bilder der Art.

Von dem allen ist hier keine Spur; nicht das Mindeste ist für ein konkretes Schlachtbild geschehen, alles ist hier ideal, selbst die dem Schlachtereignis angehörigen Züge sind nicht um der Schlacht willen, um ihrer einzelnen Wendungen willen da, sondern nur als Züge zur Vollendung von Napoleons Charakterbild. Napoleon war die Schlacht.

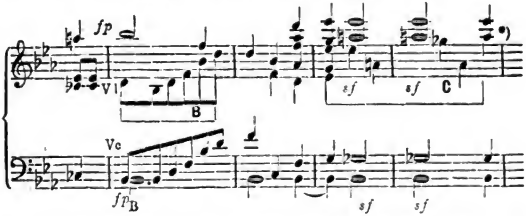
Digitized by Google

schlägen des ganzen Orchesters („Hört! Hört!“) tritt der Heldengedanke — er sei mit **A** bezeichnet —



still in den Violoncellen unter der Decke der Achtel schlagenden zweiten Violine und Bratsche hervor, um sich gleich wieder unter dem scharfen Luftzug, der nach G-moll weht, zu verlieren. Allein sogleich wendet sich der Gang zurück nach dem Hauptton (Es-dur) und der Heldengedanke setzt, um nun fester den Hauptsatz auszubilden, abermals in Flöte, Klarinette und Horn, in drei Oktaven übereinander, ein. Es liegt etwas höchst Spannendes in dieser Vorbereitung. Der Hauptgedanke tritt in den Violoncellen noch blaß, noch nicht erwärmend hervor, gleich der eben den Horizont berührenden Sonne, um gleich ihr in fröstelnden Nebeln sich noch einmal zu bergen. Dieses „Noch nicht!“ (wie oft hat es Napoleon in heißen Schlachten ausgesprochen, wenn seine Generale zu früh die Reserven forderten!) dieses sich verlieren in die Mollparallele der Dominante weitet den Satz von vier Takten auf dreizehn aus; wir sind auf große Verhältnisse hingewiesen.

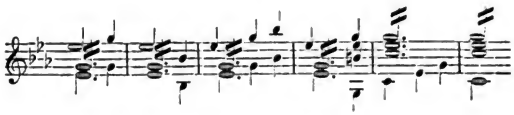
Nun ist der Gedanke, die Sonne der Schlachten, wiedergekehrt, höher und wärmer und herrschend (zuerst war er Unterstimme) in den Oktaven der Bläser, — aber noch sanft und freundlich, wie Feldmusik am Morgen des Schlachttages; finsterer führen Geigen und Bässe ihn fort nach F-moll, wieder treten Flöten, Klarinetten und Fagott an die Spitze, aber die Geigen sind es, schon vom vollen Orchester unterstützt, — nur Trompeten und Pauken fehlen noch, — die den Satz zur Vollendung auf die Dominante



*) Die Notenbeispiele geben, dies sei ein für allemal gesagt, nur Andeutungen; wer das Vollständige will, muß sich an die Partitur wenden oder sich mit den Klavierauszügen behelfen.

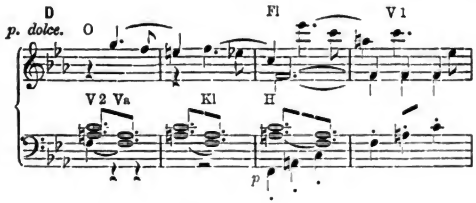
Digitized by Google

führen. Schon melden sich (**B**) jene schwingenden Stellen und die scharf hineinreißenden Synkopen (über **C**), die noch ihre Rolle spielen werden; jetzt steigern sie sich nur zu heitertrotziger Entschlossenheit. Und nun endlich schallt das Heldenwort mächtig hinausstrahlend und zu finsterer Entschlossenheit gewendet



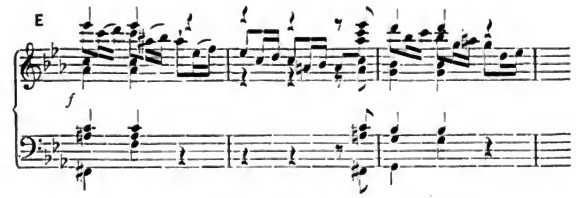
aus der vereinten Stimme der Bässe, der Bratschen, der Fagotte, Klarinetten, Oboen und Flöten — der Hörner und nun — erst! der Trompeten unter den schwirrenden Geigen und dem bestätigenden Hall der Pauken. Das ist der Held auf seinem Thron, dem Schlachtroß.

Hieran knüpft sich (auf der Dominante, B-dur, Seitensatz) ein eigentümlich bezeichnender Gedanke (**D**); es ist wie freudig jauchzende Feldmusik, die heranrückt, aber wieder leise, wie von weitem,



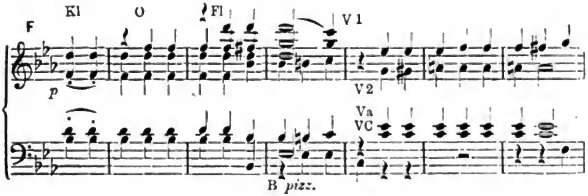
und, innerlich Eins, äußerlich gleichsam zusammenhanglos in abgebrochenen Gliedern, bald in diesem, bald in jenem Instrument auftaucht, — erst in der Oboe, dann in der Klarinette, dann in der Flöte, dann in der ersten Violine, und nochmal durch alle durch — als wenn man vom Hügel das weite Blachfeld überschaute, blinkend im Strahl der Morgensonne, die in den blanken Waffen wiederblitzt, und hört von fern, da und dorther den zusammenrückenden Scharen vorauf den heiteren Ruf der Feldmusik. Jetzt schart sich alles dichter, tritt alles munterer hervor, faßt unter dem Blitzen und Klirren der Waffen (**E**)

Digitized by Google

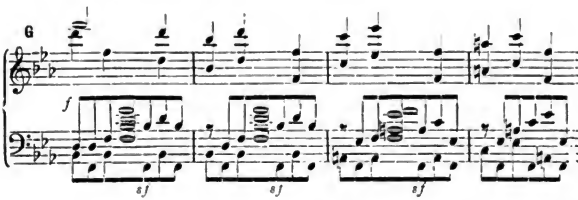


festen Fuß und schließt aneinander Mann an Mann und Schar an Schar, von hohem Mute das Ganze, wie Ein Körper von Einem machtvollen Willen, beseelt.

Menschlich gedacht ist es, und das gerade echtkünstlerische Gegenteil von allem renommierenden Waffengeklapper, daß jetzt, im Angesicht blutiger Entscheidung, auch nachdenkliche Vorstellungen (F)



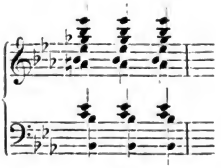
die Seele beschleichen, sich noch tiefer zu verdüstern drohen. Da rückt, erst unsicher, dann immer geschlossener und rühriger, alles zusammen und unter ermutigendem Heldenwort (G) wie mit fliegenden Fahnen



zum Treffen, zu harten Schlägen, die das bisherige Maß des Rhythmus zerreißen, mit schweratmender Brust im Hin- und Herdrang

Digitized by Google

der Streitenden vorwärts zur Entscheidung, die mit grimmvollem Schrei des ganzen Orchesters



das Heldenwort zurückruft und behaupten will.

Das ist der erste Teil. Er hat uns das Bild der Schlacht hinaufgeführt. Nichts anderes hatte Beethoven zu geben. Aber die Schlacht, das ist der Krieg, das ist die Heldenlaufbahn, der ganze Held, dieser Briareus mit hunderttausend Armen, dem die Welt zu eng war; das schwebt dem Tondichter vor, nur daß er nach Art der Kunst das Allgemeine in energischem Zusammenfassen zu einem einigen Hergang verdichtet, wie die Ilias den zehnjährigen Kampf in eine Spanne von wenig Tagen. Auch für den weiteren Verlauf ist dieser Gesichtspunkt festzuhalten.

Das Heldenwort ist zurückgerufen. Aber es sinkt in Umdüsterung, ein banger Augenblick wie Haltlosigkeit und Ratlosigkeit (die ersten fünfzehn Takte des zweiten Teils), in der nur zögernden Fußes Herstellung gesucht wird, hält alles gefangen. —

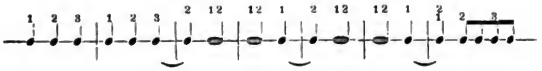
Es ist bewundernswürdig, wie der Rhythmus dem Beethoven gehorcht; sagen wir lieber, wie sein Wille, — denn der bestimmende Wille verkörpert sich im Rhythmus, — seiner Idee getreu bleibt und dient. Der Hauptsatz **A** hat sicheren, gleichmäßig gewogenen Einherschritt,

der sich belebt. Der feste Befehl (**E**) tritt herrisch auf,

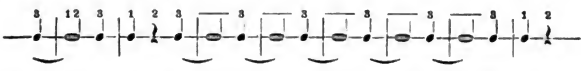
kurz abgebrochen, ein Wort genügt. Jene streitsüchtigen Synkopen, die sich zuerst noch wenig entwickelt bei **C** zeigten und gleich darauf (in einer der übergangenen Stellen, — wer kann alles das mit-

Digitized by Google

teilen?) weiter geltend machten, reißen wild in die Ordnung hinein,

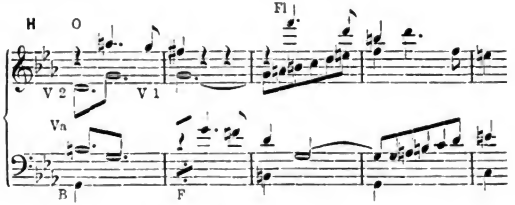


um dann in den Hauptsatz zurückzufliegen, der die Sicherheit herstellt. In jenem Augenblick des Zögerns, nach förmlichem Stillstand im Rhythmus von **A** bilden sich wieder Synkopen, aber solche,

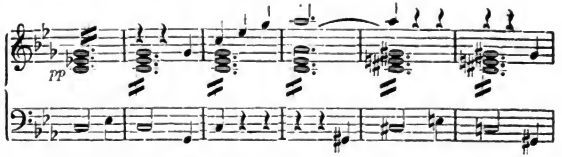


die nur lähmen. Man bringe sich die Rhythmen ohne Töne, durch bloße Schalle, wie Trommelschläge, zu Gefühl, und man wird ihre reine Bedeutsamkeit inne werden. Aber das sind nur einige Beispiele; der ganze Rhythmus ist Geist. —

Es hatte alles gestockt. Da klingt die Feldmusik (D) wieder, wie von fern, freundlichen (dolce! —) Mut zurufend und mit frischerem Anlauf **(H)**



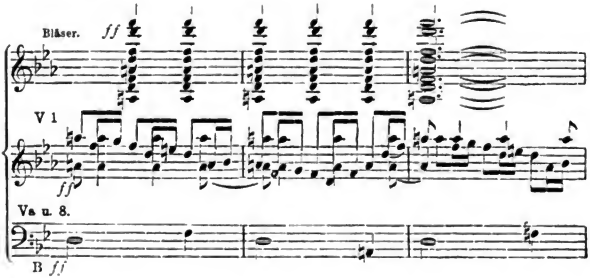
und führt zur Sache zurück. Finster und kalt, in C-moll, bringen die Bässe den Ruf und steigern ihn die Geigen



und drängen ihn nach dem rauhen D-moll, während über seinem

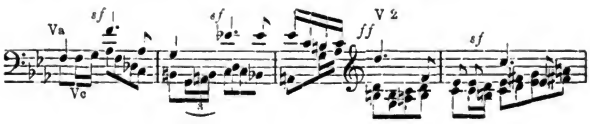
Digitized by Google

Gebote der heiße Streit (**E**) entbrennt und der Chor aller Bläser (mit Ausnahme der Trompeten und der Pauken) in sieghaft festen Rhythmen

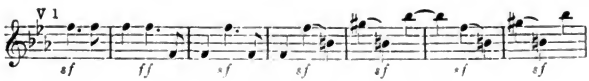


sich ausbreitet.

Diese Kampfszene hatte sich weit ausgebreitet und ihren ersten Standpunkt (das letzte Beispiel, es fehlen noch vier Takte auf a-cis-e-g) in D-moll genommen, ihren zweiten (abermals acht Takte) in G-moll. Nun erklingt wieder die Feldmusik (**D**) weit herüber in A-dur her, und um sie, aus ihr motiviert, entbrennt ein hartes Ringen wie Einzelgefecht, — wir geben aus der Mitte heraus ein Paar Takte — nur die am leichtesten mitteilbaren, —



wo nun auch diese harten Streiche in den scharfen Bogenstrichen der Saiteninstrumente ohne mildernde Bläser einschneiden und erpicht empordringen



(wieder Synkopen), die sich schon oben bei **C** hatten vernehmen lassen, jetzt unter dem Geschrei des ganzen Orchesters. Auch dieser Kampf dehnt sich weit aus (mit dem letzten Satze dreiund

Digitized by Google

dreißig Takte) in breiten Wellen über A-moll, E-moll, H-moll nach C-dur, steht zuletzt, Chor gegen Chor — alle Bläser gegen alle Saiten mit einem dreinrufenden dritten Horn — mauerfest unerschüttert, wie zwei Männer, Brust an Brust ringend, auf einem bösen Akkorde, a-c-e-f, bricht damit schroff ab und erstirbt in harten Pulsen auf h-dis-fis-a-c, h-dis-fis-a zum Ende auf E-moll.

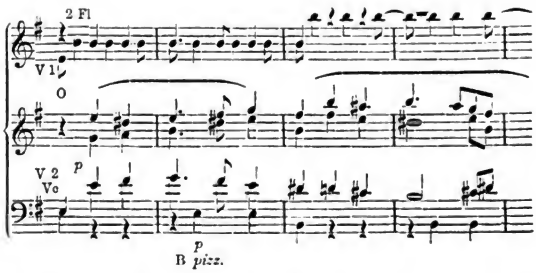
Unterbrechen wir uns noch einmal.

Bis hierher ist das Tongedicht streng in den Linien der Sonatenform geblieben, nur in Dimensionen, die alles vor ihm gegebene ohne Vergleich hinter sich lassen. Die größere Ausdehnung war notwendig für den bis dahin für einen einzelnen Satz undenkbar reichen Inhalt. Sie brauchte weiteren Raum, das heißt erweiterte Modulation. Daß die große Ausdehnung, daß der weit ausgedehnte Modulationskreis weder Erschlaffung noch Verwirrung oder nur Ungewißheit zur Folge haben, zeugt von der Bestimmtheit in Beethovens Schauen und von der Energie seines Gestaltens. Jeder Satz wird vollkommen plastisch ausgerundet und unverrückbar hingestellt; ja, er wächst vor unseren Augen empor und wir leben uns in sein Leben hinein, daß wir ihn nimmer vergessen. Nach ihm tritt ein andrer auf, und wir sind vollkommen bereit, ihn aufzunehmen. Es ist das der Triumph des Geistes und der Form — wenn man einmal zu scheiden versucht, was unscheidbar eins ist. Wir machen Beethoven kein Verdienst aus dem Festhalten an der bisherigen Form, so gewiß er die Kraft und das Recht gehabt und geübt hat, über die ihm von den Vorgängern überkommenen Formen hinaus- oder ganz von ihnen abzugehen. Wir wollen nur bemerkt haben, daß für seinen ganz neuen Inhalt und für die Erweiterung des ganzen Baues die gegebene Form ihm genuggetan.

Nun aber geht er von ihr ab — oder wenigstens weit über alles Bisherige hinaus. Er muß es, denn ein ganz neuer Gedanke fordert Gehör.

Unmittelbar auf dem E-Schlusse wird dieser Gedanke von eigentümlich gewählten Stimmen

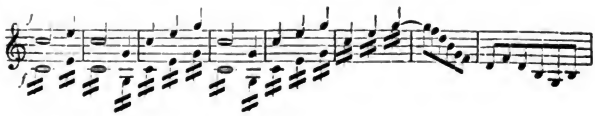
Digitized by Google



ausgesprochen — ist es Leid um die Opfer? ist es prophetische, noch unverstandene Mahnung? ist es irgendeine Stimme der Erinnerung aus der Ferne? vielleicht von dorther, wo „vierzig Jahrhunderte“ den Sieg der Helden und den Rückzug sahen? — seltsam erklingt das Lied, von den feinspürigen Oboen in die Höhe gehoben, mit den scharfklagenden Violoncellos, die durch die zweite Violine zwar verstärkt, aber gemildert werden, angestimmt; seltsam mischen die Flöten zu den rhythmischen Schwebungen der ersten Violinen ihr eintöniges, matt und hohl erklingendes h, und bestätigt alles mit seinen leisen paukenartigen Schlägen der Baß. Der Nachsatz wendet sich nach A-moll, wo Flöten und Fagotte über schwebenden Saiten den Sang wiederholen.

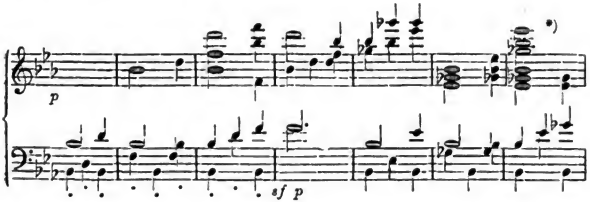
Was ist das? — Es ist eines der Rätsel in der Menschenbrust, eine dieser Rätselstimmen, die bisweilen hineintönen in die Geschicke des Menschen, wie damals das Flüsterwort, das Brutus von den Lippen des erschlagenen Cäsar vernahm. Solche Geheimnisse entziehen sich der „gemeinen Deutlichkeit der Dinge“.

Das alles hat kein Recht an das Heldenleben. Das Heldenwort, der Wille des Führers tritt kalt entschlossen und stark im hellen C-dur, von allen Saiten und Fagotten und den quillenden Oboen im großen Einklang dahergetragen, zur Entscheidung und erstreckt sich unter Zuruf der Trompeten und treibenden Hörnerstößen übergewaltig —

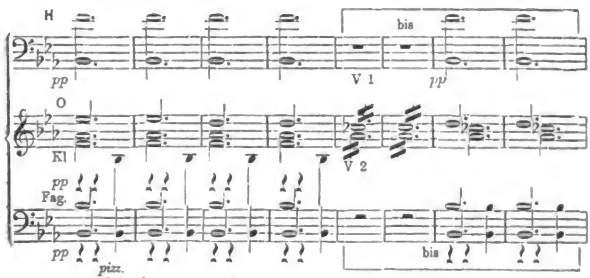


Digitized by Google

nicht unvorbereitet, wie sich bei **B** Seite 251 gezeigt —, über alle Stimmen, und wiederholt sich düsterer in C-moll. Vergebens tönen jene Mahn- oder Klagerufe dringender wieder; sie erlöschen, und überall schallt zu dem Sturmschritt der Bässe (schon Seite 251 bei **C** und Seite 252 ist er angetreten) der Heldenruf,



und hallt wieder von Schar zu Schar, aus den Fagotten, Klarinetten, Oboen und Flöten, wieder Fagotten, Hörnern und Klarinetten, wieder Oboen und Flöten, und dringt weit hinaus und erstirbt da bebend, und ganz von weitem her hallen wie letzte Seufzer zu dem Hauch andrer Bläser die weit auseinandergelegten Hörner**) und die Saiten fallen mit Pizzikato, wie ferne Kanonenschläge.



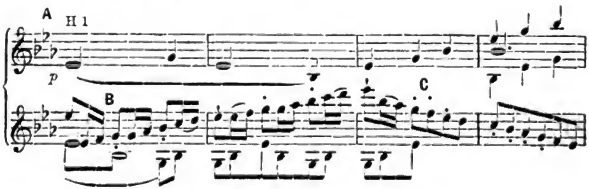
*) In dieser Anführung, wie fast überall, fehlen die meisten Füll- und Begleitungstöne.

**) Die Hörner liegen eine Duodezime, und dadurch isoliert, auseinander; das tiefe Horn hat in dieser Lage schon etwas Rauhes, das hohe etwas Hervorquellendes im Klange; so sondern sie sich von den mitklingenden Fagotten und Flöten, über denen eine Oboe eintönt. Man beherzige dabei den Charakter der Quinte (S. 103), der in der Duodezime (1 : 3) noch ausgesprochener in das Verlorene, Unbestimmte hinausreicht.

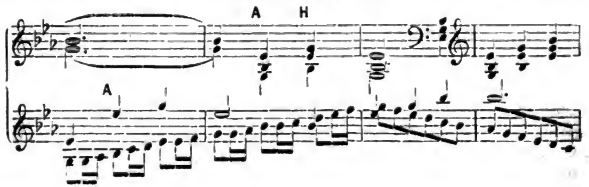
Digitized by Google

hinein. Und zu den erlöschenden Bebetönen, ganz von weitem hallt herüber der Ruf!

Nicht weiter ist es nötig, der Handlung, die sich nun in dem dritten Teil fortsetzt und in strahlende Sieghaftigkeit ausgeht, hier zu folgen. Dieser Schluß des ganzen Aktes verkündet nicht bloß den Triumph des Helden, er ist auch der Triumph des Satzes selber, dessen entscheidende Züge er zu einem Momente zusammenfaßt. Er beginnt S. 73 der Partitur mit der Zusammenstellung des Satzes, den wir oft Heldenwort genannt, und eines aus der S. 253 bei **E** ausgewiesenen Figur hervorgebildeten, der im Rückgange die Achtelfigur aus **H**, S. 255 an sich zieht; wir wollen jetzt die drei Momente mit **A, B, C** bezeichnen. So

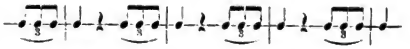


treten die Sätze zuerst an, **A** im ersten Horn, **B** in der ersten Violine, **C** ist die Folge von **B**, das zweite Horn, das in der Erregung des Moments gleichsam voreilig (oben Takt 4) im Geleit der Oboe einen Anlauf genommen, wieder mit der ersten Violine, wiederholt den Satz auf der Dominante; — die Standpunkte von Tonika und Dominante wechseln fortwährend. Zur dritten nimmt die zweite Violine **B**, die erste **A**, die drei Hörner klingen mit **A**



Digitized by Google

auf das Anmutigste ermutigend mit ihren sanft durchdringenden Halltönen hinein, während Klarinetten und Violen (wie zuvor bloß die Geige) begleiten und mit Oboen und Flöten hoch oben die weit ausschauende Quinte hinausrufen. Nun nehmen die Bässe **A**, Flöten, Klarinetten, Fagotte, zuletzt auch Oboen vereinen sich zu **C** auf- und abwärts, die Hörner und Geigen (letztere synkopierend) füllen aus, Trompeten und Pauken, noch im Piano, melden sich in diesem prahlerischen Rhythmus



an, bis zuletzt unter dem fortwährenden Donner der Pauken die Trompeten mit allen Bläsern das Heldenwort bestätigend hinausrufen und die Bässe mit den Fagotten den Gegensatz (**B**, **C**) entgegenrollen: das Ganze eine Entwickelung in prachtvoll breiten Lagen von viermal acht Takten. Niemals ist der Sieg glänzender gefeiert worden. Das Bild des Krieges ist damit vollendet, der Gedanke des ersten Satzes voll ausgeführt und geistig erschöpft. Jede weitere Ausführung würde Wiederholung mit denselben oder andern Noten sein.

Beethoven wird nicht wieder darauf zurückkommen. Es ist seine Art, den Gedanken vollständig auszuführen und dann mit Entschiedenheit zu einem andern vorzuschreiten. —

Der zweite Akt, Adagio assai, ist Marcia funebre überschrieben, tritt auch in dieser Form an. Wie Beethoven den „Trauermarsch auf den Tod eines Helden" schreibt, ist aus der Sonate Op. 26 bekannt. Hier, in der Symphonie, ist die Aufgabe eine ganz andre und umfassendere, die Überschrift ist nur Andeutung, um der Auffassung einen ersten Anhalt zu bieten. Davon überzeugt man sich, sobald man nur nicht bei den ersten Abschnitten des Satzes stehen bleibt, sondern den ganzen Inhalt zusammenfaßt. So festgegründet sind gleichwohl die Kunstformen, daß die Grundzüge von Marsch mit Trio diesen ganzen Inhalt ordnen.

Hat der erste Akt die Schlacht — als den Inbegriff des Heldenlebens — gezeigt, so ist nun der Abend gekommen und es wird der schwere Gang über das Schlachtfeld angetreten, das so still geworden ist. Der Chor der Saiten, unter den dumpfen Rollschlägen der Bässe, tritt zuerst an; der Chor der Bläser mit dumpfen Pauken folgt wiederholend unter dem Fieberfrösteln der

Digitized by Google

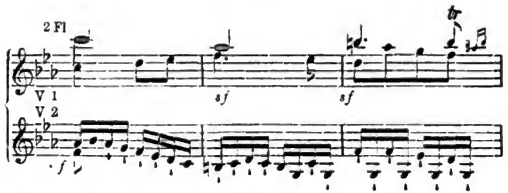
Saiten: die Oboe in ihrer engen Bestimmtheit führt die Melodie, Klarinetten, Fagotte, Hörner begleiten in einfachster Unterordnung, nur das erste Horn, seltsam (in dieser Behandlung!) hoch gelegt auf die Quinte g, dringt mit Klagerufen hervor. Kurz und groß ist die Wendung vom Hauptton C-moll nach der Parallele Es-dur. Sehr still zwar, doch gefaßt, tritt der zweite Teil in den Saiten an; aber die Gedanken verlieren sich gleich wieder in trübes Sinnen und die melancholische tiefe Stimme des Violoncellos irrt ganz einsam hin und wieder, bis der ernste Gang weiterführt, noch ernster in der Unterdominante angetreten. Die Bläser voran, wird der ganze zweite Teil wiederholt, mit anwachsendem Orchester, mit Erweiterung aller in so ernster Stunde wachgewordenen Vorstellungen. Ein weiter Anhang schließt die ernste Szene in großartiger Zusammenfassung.

Nicht menschlich gefühlt hätte Beethoven, wäre nicht jetzt die lindernde Stimme des Trostes erwacht. In C-dur über dem aufatmenden, erfrischter zu neuem Leben sich regenden Saitenchor, in dem sich schon Wechselrede der tiefern Stimme vernehmbar macht, knüpft der milde Gesang der Oboe, der Flöte, des Fagotts an. Es muß wohl die Süßigkeit des Soldatentods für Vaterland und Freiheit gepriesen worden sein; denn im hellsten Triumphruf, zum erstenmal mit schmetterndem Trompetenhall und dem Donner der Pauken, antwortet das ganze Heer des Orchesters. Wie diese Gedanken (im zweiten Teil des Trios, so muß man formell sich ausdrücken) weiter reichen, daß hoch von oben herab der Himmel selber den Gefallenen zuzulächeln scheint, und abermals vom Triumphruf unter dem Waffenschall der Trompeten und Pauken, noch feiervoller als zuvor, besiegelt werden, muß man hören. In großartiger Wendung, mit einem entscheidenden Zuge steht der Hauptsatz, das Trauerbild, das kein Trostwort auslöschen kann, wieder da.

Aber wo bleibt jetzt der enge Gedanke des Trauermarsches!

Sein Thema wendet sich sogleich (zum zweitenmal! so ernst ist die Stimmung) in die Unterdominante; und hier knüpft sich eine hochernste Erörterung an, es sind drei Stimmen, die gegeneinander ihre Betrachtungen austauschen,

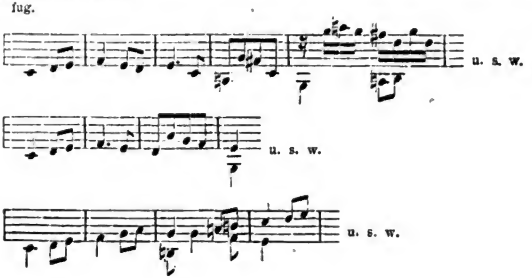
Digitized by Google



von denen nur eine (die mittlere im vorstehenden Beispiel) an den zweiten Teil erinnert, die andern (die ihren Inhalt unmittelbar vorher gegeben) ganz neues bringen. Streng in der Form einer Tripelfuge*) schreitet die Erörterung fort, dehnt sich weit aus, zieht allmählich alle Stimmen hinein, steigert sich zu leidenschaftlichem Streit, in dem zuletzt alles schwankt und sucht und kampfgerüstet gegeneinander tritt. — Ist der Sieg doch nicht das letzte auf der Heldenbahn? — Der Streit schweigt vor der Stimme der Trauer, die irre auf der Dominante sich heranwagt und schweigt — und, den leidenschaftlich schnellen Aufruhr aller schmerzempörten Stimmen beschwichtigend, stillend, den in Blut und Nacht Gesunkenen ihr erhaben unsterbliches Lied singt, bis auch das erlischt. —

Hätte Beethoven sein Heldengedicht gesungen, nachdem sein Held geendet, hätte er zuvor diesen hunderttausendarmigen Briareus, dem die Welt zu eng geworden, im ganz engen Kerker von Sankt Helena gesehen: vielleicht wäre ihm selbst für den zweiten Akt (wer kann es ermessen?) noch tiefere Offenbarung geworden; wundersam hätte sich der Schluß des Werkes gestalten müssen, wenn über-

*) Das oben citierte Skizzenbuch vom Jahre 1803 bringt drei verschiedene Themen zu dem Fugato, welches von vornherein beschlossene Sache gewesen zu sein scheint.

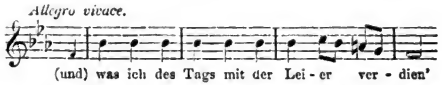


Digitized by Google

haupt er sich gestaltet hätte. So hatte sich ihm die Aufgabe nicht gestellt, er schaute seinen Helden inmitten der Kriegsbahn. Dies bestimmt den Verlauf des Dramas.

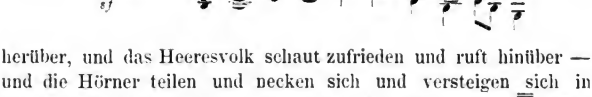
Der Held mit seinem Sieg, der Sieg mit seinem Zoll an den Tod — das ist nicht das letzte Ziel; der Friede, der ist es. So mußte Beethoven es ansehen, gleichviel, wie Napoleon darüber gedacht.

Der dritte Akt, das sogenannte Scherzo, eröffnet einen eigenen Anblick. In rastloser Rührigkeit des Saitenchors, alles schlagweise, wie Ein Tritt von Tausenden, und alles ganz still, scheinen Heeresmassen — wenn wir die Vorstellung aus der Idee des Ganzen festhalten — endlos zusammenzurücken. Aber nicht zum Kampf; unvermutet mischt zu dem melodielosen Herantreten eine einzelne Oboe ganz hoch und heimlich ihr rührig Lied; man meint, ein freches Volks- oder Soldatenlied jener Zeit



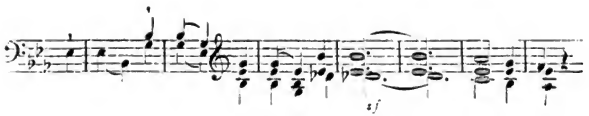
zu erkennen. Und das Getreibe geht fort, sehr weit, fast endlos und immer ganz still und geheim, bis endlich das Lied jauchzend im Geschmetter der Trompeten, im Chor des ganzen Orchesters herausbricht und sich um nichts kümmert, eigenwillig und losgelassen seinen Schluß bildet.

Ist das Lagerlust? Ist Friede und das Heer im Aufbruch nach der lieben Heimat? Schon tönen so leicht und mutig, wie leichte Reiter hoch zu Roß, die Hörner



herüber, und das Heeresvolk schaut zufrieden und ruft hinüber — und die Hörner teilen und necken sich und versteigen sich in übermütiger Lust bis in ihr höchstes helldurchklingendes es, Töne ländlichen Reigentanzes aus der Heimat mischen sich drein und schmeicheln so hold, so bräutlich! die Hörner tönen wieder und spielen wieder umeinander herum, nur daß sich ein sehnsüchtig verlangender Laut einmischt —,

Digitized by Google



die Septime des (b auf den Hörnern) auf Naturhörnern, — die entmannten Ventilinstrumente kannte Beethoven nicht, — so selten gebraucht.

Und nun, — vielleicht hat der Kriegsherr das entlassende Wort gesprochen, — stürzt alles, das ist der vierte Akt, fort zu den Freuden und Festen des Friedens. Hier tritt nun jenes Thema, das wir schon in zwei Werken (S. 211) gefunden, in voller Bedeutung auf. Ist es in seiner Lieblichkeit und Harmlosigkeit Beethoven seit dem Prometheusballett im Sinne geblieben? ist es Volkslied? — wir wissen es nicht, wollen auch den anmutigen Spielen nicht folgen, die sich daran knüpfen, noch dem Dankgebet, das sich aus seinen Unschuldtönen erhebt, lauschen. Es ist nicht Aufgabe, bis in alle Einzelheiten zu erschöpfen, sondern die wesentlichen Momente des Ganzen zu bezeichnen.

Das war die Heldenweihe Napoleons und Beethovens.

Die Sinfonia eroica und die Idealmusik.

Die Heldensymphonie, die uns schon so lange festgehalten, ist nicht bloß ein großes Werk, wie andere auch; sie eröffnet zudem eine neue Kunstepoche, sie ist, so weit wir aus allem in und außer der Musik Gegebenen urteilen können, abschließend für das Gebiet dieser Kunst. Denn sie ist dasjenige Werk, in welchem die Tonkunst selbständig — ohne Verbindung mit dem Wort des Dichters oder der Handlung des Szenikers — und mit einem selbständigen Werke zuerst aus dem Spiel des Gestaltens und der unbestimmten Regungen und Gefühle heraustritt in die Sphäre des hellern und bestimmtern Bewußtseins, in der sie mündig wird und sich ebenbürtig in den Kreis ihrer Schwestern setzt. Dieser Fortschritt

Digitized by Google

kann nicht überboten, es kann nur in der errungenen Sphäre weiter geschaffen werden mit mehr oder weniger Glück.

Jenes Spiel des Gestaltens, jenes spielselige Leben der Töne soll nicht im mindesten, gegenüber dem Fortschritt in eine andere Sphäre, gering geachtet sein. Vor allem ist Beethoven, sind vor ihm Mozart und Haydn und Bach, alle Tonkünstler vor und nach Beethoven im Felde der Instrumentalmusik, ihm anhänglich und in ihm glücklich gewesen. Das Spiel, das im Gegensatz zu der auf einen bestimmten außerhalb ihrer liegenden Zweck gerichteten Arbeit, sich selber Zweck und darum in sich selber begnügt ist, es hat in allen Künsten und im Dasein des Menschen überhaupt seine tiefe Bedeutung. Das holde Spiel des Reims und Maßes in der Poesie hat schon oft an sich selber für Poesie gelten sollen, wie das Spiel der Töne für die ganze und allein echte Musik. Der Maler spielt mit glücklichem Lächeln und verantwortungsfreier Laune im heitern Farbenwechsel, im luftigen Schwung der Zweige und Blätter und Wolken, in der phantastischen Verknüpfung seiner Arabesken; ja die ganz zwecklos schweifende Phantasie des Dichters hat jenen Traum von der Fee Mab, jenes Märchen von der goldenen Schlange, jenes selig einwiegende

Schwindet, ihr dunkeln
Wölbungen droben

und den ganzen Schlußchor zu Helena gezaubert. Der tiefsinnige Mystiker Jakob Böhm, wo er die selige Gemeinschaft himmlischer Wesen am lebendigsten schaut, nennt sie ein heiliges Spiel Gottes; und dieses spielselige Leben, worin die reine Freude als aufflammender Lebensfunke heraustritt, nennt er das himmlische Freudenreich, wie auch dem ernsten Dante bei aller Zwecklichkeit seines Gedichts die Seligen als Lichtflammen erscheinen, die zu wundersamen Tönen im Reigen sich schwingen und entschwinden.

Das Spiel der Töne ist die Urmusik, es war und wird immer der Mutterboden (S. 182) sein, aus dem alles, was in Musik lebt, seine Lebenskraft, sein Dasein zieht.

Allein der Mensch kann, in seiner Endlichkeit auf Begrenzung, auf Ziel und Zweck hingewiesen, auch in der Kunst nicht end- und zwecklos fortspielen. Er sucht vor allen Dingen sich selber im Spiel, das Spiel soll Sein Spiel sein, das Gepräge, den Ausdruck seines Daseins haben, wie Er es fühlt, und wie Er Sich im gegebenen Augenblick fühlt. Seine Phantasie sucht auch im Spiel der Töne das Gefühl seines Daseins; das Gefühl des bestimmten

Digitized by Google

Moments im Dasein, den er eben lebt oder gelebt hat, sie dichtet dies Gefühl hinein. Das Spiel der Töne ist nun nicht mehr ziel- und zwecklos, es richtet sich auf diesen mehr oder weniger scharf bestimmten Punkt, den sich der Tonmeister als Ziel vorsetzt; nur so weit bleibt es frei, als die Zielbestimmung sich der Schärfe realer Zwecklichkeit oder exakter Wissenschaft enthält. So zieht ein Bienenschwarm ziellos und richtungslos dahin, unbewußt, wohin; und so schärmt er um ein duftiges Blumenbeet, das ihn anzog, in freien, aber immer bestimmtern Kreisen, wie die Töne schweifen im fesselfreien Spiel und sich herandrängen zu dem bestimmten Gemütszustand, in den der schöpferischen Phantasie sich zu versenken beliebt. Was der Phantasie diese bestimmtere Richtung gegeben, — ob ein vorgeschriebener Text oder sonst eine Bestimmung von außen, ob gegenwärtige Stimmung oder Erinnern einer früher erlebten, ob irgend eine andere nicht weiter bestimmbare Regung: das ist gleichgültig. Genug, die Richtung in die neue Sphäre der Tonkunst ist gegeben, und sie ist menschennotwendig. Denn der Mensch ist nur, so weit er sich fühlt; im realen Leben fühlt er nach den Eindrücken der Verhältnisse, in der Kunst spiegelt die Phantasie Verhältnisse und Stimmungen vor. Es ist wieder ein Spiel, denn die Verhältnisse und ihre Folgen sind nicht wirkliche von außen gegebene, sie sind frei im bildenden Geist — in der Ein-Bildung, in dem in ihm selber vorgehenden Bilden oder Gestalten des Geistes — geschaffene. Eben darin aber, daß der Mensch die im realen Leben zwingenden Verhältnisse und Stimmungen in der Kunst selbst gestaltet, fühlt er sich Herr dieser selbstgeschaffenen Welt und von der realen Welt in diesem verklärenden Spiegelbild erlöst und frei. Hierauf beruht die Wonne des künstlerischen Schaffens und der Trost, die verjüngende Kraft der Kunst für alle Empfänglichen.

In jener Freiheit liegt ausgesprochen, daß der Künstler, um einen Seelenzustand vorzustellen, nicht selbst ihm verfallen sein müsse, sondern umgekehrt, von ihm freigelassen; nicht die wirklichen Schmerzen und Seufzer des Leidenden sind Poesie, sondern ihre Besiegung und Beherrschung, indem man sie schöpferisch selber herstellt und sich, als den Schöpfer, über sie. So besiegte Goethe die verzehrende Liebe Werthers, während der junge Jerusalem an ihr unterging. Es liegt ferner darin, daß die Bestimmung der Kunst nicht ist, wirkliche Gefühle — oder Affekte, hochgespannte Gefühle — zu erregen, sondern sie durch die schöpferische Kraft zur Vorstellung, aber zur vollebendigen Vorstellung, zur An-

Digitized by Google

schauung, nicht zum bloßen Gedanken zu bringen. Shakespeare hat nicht verliebt machen wollen, sondern die Liebe in ihrer entflammtesten, rücksichtslos verzehrenden Macht im Romeo dargestellt. Die Folgen, — daß zahme Leipziger Kaufmannssöhne nach der Aufführung der Räuber wirklich in die böhmischen Wälder ziehen, daß Pygmalion sein Idealbild wirklich zur hausbackenen Ehefrau begehrt, sind der Kunst fremd und gleichgültig. Das ist der wackere kurzstämmige Sancho Pansa, der seinen langen Herrn Don Quixote zwar ganz gewiß für verrückt hält, aber doch nicht lassen kann, auf seinem Eselein hinterdreinzutraben, denn . . . man kann nicht wissen . . .

Die Sphäre des Gefühls — des phantasiegebornen, wollen wir sagen, um jedem Pansaismus auszuweichen, — der Tonkunst versagen, will nicht weniger bedeuten, als: den Inhalt der gesamten Gesangmusik und dazu einen großen Teil der Instrumentalmusik aller Künstler verleugnen, deren Schöpfungen in die Periode fallen, wo der Mensch auch in der Tonkunst zu sich selber gekommen, — das heißt: mindestens von Bach und Händel her, in der Tat aber weit früher. Mozart und Haydn und Beethoven und ihre großen Vorgänger und ihre Nachfolger haben das besser gewußt und gezeigt.

Gleichwohl ist dies Bewußtsein nicht ohne Verneinung durchzusetzen gewesen; vor ein paar Jahrhunderten schon ist um Galilei, Caccini, Monteverde herumgestritten worden. Bis in unsere Tage hat es trotz dem Bewußtsein und Zeugnis aller großen Künstler nicht an verneinenden Geistern — wer kann es ihnen wehren? — gefehlt; der Streit der deutschen und welschen Schule beruht in seinem letzten Grund auf dieser Frage.

Nun aber mußte der letzte Schritt geschehen. Und den zu tun, war Beethoven berufen.

Der Mensch selber sollte Inhalt seiner Tonkunst werden — und es gibt viele Menschen, nicht bloß ein Ich, auch ein Du.

Sein Gefühl sollte zur Anschauung kommen, — und es gibt verschiedene Gefühle, die einander ausschließen, vereinzelt auftreten, die aber auch in psychologischer, naturnotwendiger Entwickelung ein fortschreitendes Lebensbild hervorzaubern können. Gewiß nicht mit jener pragmatischen Sicherheit des Wortes (und ist denn das wirklich so sicher?), sondern nur in schwankenden Umrissen und Farben, wie das Abbild der Wirklichkeit im Wasser oder in der Luftspiegelung; aber um so künstlerischer und künstlerisch wirk-

Digitized by Google

samer, statt der unerbittlich fesselnden Bestimmtheit dem reizvollen Spiel der Phantasie vertraut.

Hiermit hatte die Musik den zwiefachen Beruf, dramatisch zu werden und objektiv, auf sich genommen.

Mit Hilfe des Wortes und der Szene war dies längst geschehen, auch nicht weiter streitig geworden. Man ließ im allgemeinen den Anteil der Musik an der Darstellung des Gegenstandes unerörtert; erst Glucks Auftreten regte lebhaften Streit an, der jedoch nicht auf den Grund der Sache ging, sondern in dem Streit der italischen und Gluckschen oder deutsch-französischen Oper verlief.

Auch die Instrumentalmusik hatte sich gelegentlich an objektive Darstellung gemacht. Abgesehen von unkünstlerischen Versuchen (wie jener Spaß „sur le départ d'un ami", der sich unter Bachs Werke geschlichen, aber schwerlich von ihm ist) geschah es indes nur im Anhalt an ein Gesang- oder szenisches Werk; so in der Gluckschen Ouvertüre zu Iphigenie in Tauris, oder in der Haydnschen zur Schöpfung. Bekanntlich ist nebenbei viel Äußerliches gemalt worden. Beethoven, der vorübergehend auch dazukommen sollte, „dachte sich (wie Ries bezeugt) bei seinen Kompositionen oft einen bestimmten Gegenstand, obwohl er über musikalische Malerei häufig lachte und schalt, besonders über kleinliche der Art. Hierbei mussten Schöpfung und Jahreszeiten von Haydn manchmal herhalten, ohne dass Beethoven jedoch Haydns höhere Verdienste verkannte, wie er denn namentlich bei vielen Chören und anderen Sachen Haydn die verdientesten Lobsprüche ertheilte."

Das alles waren Vorspiele, — Vorbereitungen, wenn man von den einzelnen Künstlern weg auf die durch sie alle fortwirkende Kraft und Bestimmung der Kunst, sich fortzuleben und auszugestalten, hinblickt. Was hier nur versuchsweise, nebenbei, mit Anhalt an außermusikalischer Stütze geschehen, mußte sich in wirklichen, selbständigen und anhaltlosen Kunstwerken vollführen. Damit erst war die Musik objektiv geworden und ideal, das letztere in dem Sinne, daß sie aus eigenem Mittel das Leben, nämlich ganze Lebenszustände darstellte nach der Idee, nach dem geistig verklärten Bilde, das sich im Künstler erzeugt hatte.

Dies war Beethovens Werk. Wie richtig er es von der äußerlichen Malerei unterschied, haben wir eben aus Ries' Munde erfahren.

In seinen Sonaten, schon in den bisher betrachteten, hat sich mehr als ein Bild naturwahren, zusammenhängenden, eine ganze

Digitized by Google

Reihe notwendiger Momente durchlaufenden Seelenlebens dargeboten, innerlich so einheitvoll und notwendig, wie irgend ein Gedicht oder Gemälde. Jn seiner Heldensymphonie haben wir das Idealbild — nicht eines allgemeinen und vielen gemeinsamen Seelenzustandes, sondern eines hohen und seltenen und ganz bestimmten Lebensvorganges vor Augen; wir sind aus der Lyrik in das Epos getreten. Und zwar ist das nicht Meinung, Vermutung, Auslegung, — dafür mag man es einstweilen in jenen Sonaten halten; in der Eroica ist es der geschichtlich und urkundlich feststehende Wille dessen, der den Schritt gewagt.

„Aber ist der Schritt möglich?"

Vor allem ist schon das eine Tat zu nennen, daß Beethoven den Schritt gewagt, hätte sich selbst hinterher die Unausführbarkeit gezeigt. Denn er hat damit dem Drange des Menschengeistes nach Selbstbewußtsein und nach Weltbewußtsein in seinem Lebenskreise Folge gegeben. So hat Faust, der Deutsche, der Idealmensch Helenen geliebt:

Helenen, mit verrückten Sinnen,

meint Chiron, die derbe Roßnatur, der still umfriedeten Manto zugewandt,

Helenen will er sich gewinnen
Und weiß nicht, wie und wo beginnen;
Asklepischer Kur vor andern wert,

und ist schon, gleich dem Kunstphilosophen, weit weg, während die Seherin

Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt

erwidert.

„Ist aber nicht, fragen wir nochmals, dennoch die Musik in ihrer Unfähigkeit, Gegenstände, Objekte zu bestimmen, ungeeignet, objektiven Inhalt zu offenbaren? liegt nicht dieser Inhalt in der blossen Ueberschrift und — Eurer subjektiven Einbildungskraft? in dem, was Ihr Euch ganz willkürlich dazu oder daneben einbildet?"

Unsere, unsere subjektive Einbildungskraft? — Man erwäge wohl, wen dies „Eure" umfaßt! nicht weniger als alle großen, von euch selber dafür anerkannten Tonkünstler, von Bach und Händel (man lese die Werke und die wörtlichen Erklärungen — oder den „Maigruss!")*) bis auf unsere Tage. Sie alle haben in ihrer Kunst jene Fähigkeit zu finden gewußt und darauf ihres Lebens Beruf gebaut.

*) Von A. B. Marx, 1828.

Digitized by Google

Oder — wenn Ihr es zu sagen wagt — sie alle sind Toren gewesen, Irrsinnige in ihrem eigenen Berufsfelde.

Gern wollen wir dabei das Zugeständnis machen, daß die Aufschrift, die Benennung des Werkes, der Verständigung über den Inhalt vorarbeitet. Wir nennen dies Geständnis ein Zugeständnis, weil die Zweifler an der Fähigkeit der Musik für bestimmtern Inhalt gern mit der Behauptung bei der Hand sind, daß jene Fähigkeit nur in der Überschrift liege. Gleichwohl würde kein Mensch uns Glauben beimessen, wenn wir etwa die Aufschriften vertauschen, die heroische Symphonie pastoral und die Pastoralsymphonie heroisch nennen wollten, wie kein Musiker auf die Überschrift „Didone abbandonata" etwas gegeben hat, als Clementi einmal aus Parterre-Erinnerungen eine Sonate so nannte, oder auf die Überschriften der Virtuosen, Souvenir de Berlin usw. etwas gibt.

Allerdings sind Überschriften als erster Fingerzeig wichtig, sie geben die Voraussetzungen zum Inhalte des Kunstwerks; nur muß dies selber nachkommen. Allein das ist nicht ein besonderes Bedürfnis für die Musik, es ist allen Künsten für hundert und aber hundert Werke unentbehrlich, daß man, gleichviel in welcher Weise, mit dem Gegenstand und seinen Voraussetzungen bekannt werde, bevor man an das Kunstwerk geht. Wer könnte wohl eine Himmelfahrt der Maria oder die Transfiguration von Raphael begreifen, wenn ihm nicht aus der Bibel oder Legende der Hergang bekannt wäre, den der Maler darzustellen hatte? Goethe hat in seinem Laokoon eine solche voraussetzungslose Erklärung des alten Bildwerks versucht; und was hat sich ihm ergeben? ein würdiger, tüchtiger Mann, der sich mit seinen Söhnen (Söhnen? schon das ist Voraussetzung) der behaglichen Ruhe hingegeben und im Schlummer von den Schlangen überrascht und umstrickt worden.

Ganz nahe liegt eine gleiche voraussetzungslose Auffassung der heroischen Symphonie selber, von dem geistreichen Richard Wagner, deren Mitteilung aus doppelten Gründen hier statthaben möge.

Wagner schickte die Bemerkung voraus, daß das Wort „heroisch" im weitesten Sinn zu nehmen und unter „Held" der ganze volle Mensch zu verstehen sei. Dies vorausgesetzt, spricht er sich so aus:

„Den künstlerischen Inhalt des Werkes füllen alle die mannigfaltigen, mächtig sich durchdringenden Empfindungen einer starken, vollkommenen Individualität an, der nichts Menschliches fremd ist,

Digitized by Google

sondern die alles wahrhaft Menschliche in sich enthält und in der Weise äussert, dass sie nach der aufrichtigsten Kundgebung aller edlen Leidenschaften, zu einem, die gefühlvollste Weichheit mit der energischsten Kraft vermählenden Abschlusse ihrer Natur gelangt. Der Fortschritt zu diesem Abschlusse ist die heroische Richtung in diesem Kunstwerke. Der erste Satz umfasst wie in einem glühenden Brennpunkte alle Empfindungen einer reichen menschlichen Natur im rastlosesten thätigsten Affecte. Wonne und Wehe, Lust und Leid, Anmuth und Wehmuth, Sinnen und Sehnen, Schmachten und Schwelgen, Kühnheit, Trotz und ein unbändiges Selbstgefühl wechseln und durchdringen sich auf das Innigste und Unmittelbarste und gehen aus von einer Hauptfähigkeit, der Kraft. Diese Kraft, durch alle Empfindungseindrücke unendlich gesteigert und zur Aeusserung der Ueberfülle ihres Wesens getrieben, ist der bewegende Hauptdrang dieses Tonstücks, sie ballt sich — gegen die Mitte des Satzes — bis zur vernichtenden Gewalt zusammen, und in ihrer trotzigsten Kundgebung glauben wir einen Weltzermalmer vor uns zu sehn, einen Titanen, der mit den Göttern ringt. — Diese zerschmetternde Kraft drängt nach einer tragischen Katastrophe hin, deren ernste Bedeutung unserm Gefühle im zweiten Satze der Symphonie sich kundgiebt. Der Tondichter kleidet diese Kundgebung in das musikalische Gewand eines Trauermarsches. Eine durch tiefen Schmerz gebändigte, in feierlicher Trauer bewegte Empfindung theilt sich uns in ergreifender Tonsprache mit: eine ernste männliche Wehmuth lässt sich aus der Klage zur weichen Rührung, zur Erinnerung, zur Thräne der Liebe, zur innigen Erhebung, zum begeisterten Ausrufe an. Aus dem Schmerz entkeimt eine neue Kraft, die uns mit erhabener Wärme erfüllt: als Nahrung dieser Kraft suchen wir willkürlich wieder den Schmerz auf; wir geben uns ihm hin bis zum Vergehen in Seufzer; aber gerade hier raffen wir abermals unsre vollste Kraft zusammen; wir wollen nicht erliegen, sondern ertragen. Der Trauer wehren wir nicht, aber wir selbst tragen sie nur auf den starken Wogen eines muthigen, männlichen Herzens. — Die Kraft, der — durch den eignen tiefen Schmerz gebändigt — der vernichtende Uebermuth genommen ist, zeigt uns der dritte Satz nun in ihrer muthigen Heiterkeit. Wir haben jetzt den liebenswürdigen, frohen Menschen vor uns, der wohl und wonnig durch die Gefilde der Natur dahinschreitet, lächelnd über die Fluren blickt, aus Waldhöhen die lustigen Jagdhörner (Trio) erschallen lässt. Dort der tief und kräftig leidende, hier der froh und

Digitized by Google

heiter thätige Mensch. — Diese beiden Seiten fasst der Meister im vierten Satze zusammen, um uns endlich den ganzen harmonisch mit sich einigen Menschen zu zeigen. Dieser Schlußsatz ist das klare und verdeutlichende Gegenbild des ersten Satzes. Im Gegensatz zu diesem einigt sich hier die mannigfaltige Unterschiedenheit der Empfindungen zu einem alle diese Empfindungen harmonisch in sich fassenden Abschlusse, der sich in wohlthuender plastischer Gestalt uns darstellt. Diese Gestalt hält der Meister zunächst in einem höchst einfachen Thema (das erste Hauptthema) fest, welches sicher und bestimmt sich vor uns hinstellt und der unendlichen Entwickelung, von der zartesten Feinheit bis zur höchsten Kraft, fähig wird. Und dieses Thema, welches wir als die feste männliche Individualität betrachten können, winden und schmiegen sich vom Anfange des Satzes herein alle die zarteren und weicheren Empfindungen, welche sich bis zur Kundgebung des reinen weiblichen Elementes (verkörpert in dem zweiten Hauptthema) entwickeln. Dieses weibliche Element offenbart sich endlich an dem durch das ganze Tonstück energisch dahinschreitenden männlichen Hauptthema in immer gesteigerter mannigfaltigster Theilnahme als die überwältigende Macht der Liebe. Diese Macht bricht nach dem Schlusse hin sich volle breite Bahn in das Herz. Die rastlose Bewegung hält an und — der Eintritt des poco Andante — in edler, gefühlvoller Ruhe spricht sich die Liebe aus, weich und zärtlich beginnend, bis zum entzückenden Hochgefühle sich steigernd, endlich das ganze männliche Herz bis auf seinen tiefsten Grund einnehmend. Hier äussert noch einmal das Herz dieses Gedenken des Lebensschmerzes: hoch schwillt die liebeerfüllte Brust — die Brust, die in ihrer Wonne auch das Weh umfasst. Noch einmal zuckt das Herz und es quillt die Thräne edler Menschlichkeit: doch aus dem Entzücken der Wehmut bricht kühn der Jubel der Kraft hervor, — der Kraft, die sich der Liebe vermählte, und in der nun der ganze volle Mensch uns jauchzend das Bekenntnis seiner Göttlichkeit zuruft." So Wagner, der noch hinzufügt: „Nur in des Meisters Tonsprache war aber das Unaussprechliche kund zu thun, was das Wort hier eben nur in höchster Befangenheit andeuten konnte."

Hier hat es Wagner gefallen, die positiven Voraussetzungen für das Kunstwerk abzulehnen. Er hat also nicht den vollen und bestimmten Inhalt des Werkes geben können, so gewiß er als Künstler und geistreicher Mann von Tausenden dazu vermögend gewesen wäre. Es gefiel ihm, statt der Anschauung des vollen Lebens den

Digitized by Google

gedanklichen Extrakt zu geben und damit, allerdings willkürlich, vom Kunstwerke sich hinweg in das Abstrakte, das heißt Unkünstlerische,*) zu verlieren. Und dennoch, wieviel Treffendes, der Wahrheit Nahes hat er trotz dieser Willkür gefunden! es ist der künstlerische Inhalt, in das Unkünstlerische übersetzt.

Daß er hier den entfernteren Standpunkt genommen, wie Goethe zum Laokoon ebenfalls, wird niemand vergessen machen, daß in ihm ein Künstler lebt und daß der Künstler, sobald er will, dem Verständnis des Kunstwerks am nächsten steht. „Wenn überhaupt (sagt Elterlein in seiner Schrift über Beethovens Symphonien einsichtig) je eine Entzifferung des Geistes, der in bestimmten Tönen lebt, auf Wahrheit Anspruch machen kann, so ist es vor allem sicherlich dann, wenn der Künstler den Künstler entziffert. Denn in gewissem Sinne versteht nur der Künstler den Künstler am vollkommensten."

„Wo sind aber endlich, das Programm und alle Nebenreden bei Seite gesetzt, die Mittel der Musik für bestimmten Ausdruck? Wie sollen wir Andern, die Autorität der Künstler einmal aus dem Spiel gelassen, ihren Ausdruck verstehn?"

Wir müssen antworten: Forschet, in der Kunst! in ihrem Material, den Schallen, Klängen, Tonverhältnissen (ein paar Buchstaben aus ihrer Sprache sind hier schon zum Vorschein gekommen), Rhythmen! nehmt dazu die Hilfsmittel des Gleichnisses, der Symbolik, des psychologischen Zusammenhangs, alle die geistigen Lenkfäden, deren kein Künstler, kein Mensch entraten kann! haltet euch, abstrakte Kunstphilosophen, die ihr euer von Natur vielleicht empfängliches Gemüt in die Fußblöcke des abstrakten Verstandes gelegt habt, nicht allzubeschränkt an die Fäden des Systems, das ihr nach der Weise der Spinnen aus euch herausgezogen habt, sondern wendet euch an die Kunstwerke! nistet euch da ein, drängt euch glaubensstark an die Kunst, wie einstmals der Erzvater, der mit dem Geiste rang — „ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!" war sein unablässiger Gebetschrei — und dem dann die Himmelsleiter sichtbar ward, auf der die Engel des Himmels mit der seligen Botschaft nieder- und wieder aufstiegen! Eine andere Weisung kann euch hier nicht gegeben werden. Hier wird nicht gelehrt, sondern erzählt, was geschehen und geschaut ist.

*) Le coeur, sagt ein anderer, der in der Verbannung glänzte, der Geschichtsschreiber der Revolution, Louis Blanc, le coeur ignore les attachements abstraits, il n'est pas logicien, il ne généralise pas.

Digitized by Google

Wer freilich dieses Schauen des künstlerischen Geistes sich verwirrt und getrübt hat, oder niemals besessen! der erblickt in der Himmelskönigin mit dem welterlösenden Wunderkinde, die sie die Sixtina nennen, auch nichts weiter, als ein schönes Weib in einer physikalisch unhaltbaren Stellung.

Auf vollkommene, bedingungslose Deutlichkeit macht übrigens keine Kunst Anspruch (sie flieht sie vielmehr, um die Phantasie des Hörers mit ins Spiel zu ziehen) und die Musik am allerwenigsten. Ihr, im Schwebeflug ihres Wesens, ist das Feststellen Grenze ihres Daseins, die sie wohl ahnend und Ahnung erweckend berühren, über die sie glaubenssicher hinausschauen kann, wie damals der Gesandte Gottes von der Höhe hinabschaute in das Land der Verheißung, das Er nicht betreten sollte. Aber sie überschreiten mag sie nicht, ihr Leben ist ein Gleichnis des Lebens, wie der Mikrokosmos ein Gleichnis des Makrokosmos. Ihr ist das Wort des Dichters:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis:
Das Unvergängliche,
Hier wird's Ereignis,
Das Unbeschreibliche,
Hier wird's getan,
Das ewig Weibliche
Zieht uns hinan!

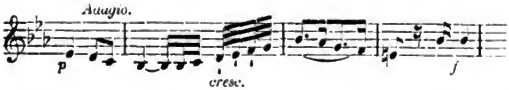
eigenst zugewandt: das ewig Weibliche, das ist die Musik, die das Leben, den Geist, geheimnisvoll in ihrem Mutterschoße birgt. Wenn es wahr ist,*) daß Goethe von Beethoven gesagt: es komme ihm beim Anhören Beethovenscher Musik vor, als ob dieses Menschen Vater ein Weib, seine Mutter ein Mann gewesen sein müsse; so hat der sonnaugige Dichter wieder einmal klar und tief geblickt. Der Vater, des Geist, hat ihn in die Musik gewiesen, die ist in ihm Mann — Geist — geworden.

Daß endlich in diesen Tiefen der Musik die Auffassung auch irregehen kann, wer wollte das leugnen? Aber wo ist das nicht geschehen? wie weit gehen die Ausleger der Dichter oft auseinander? Hat nicht ein Berliner Ausleger als Motiv des Makbeth die eheliche Liebe bezeichnet?

*) Gewährsmann und Anreger ist Zelter, der mit der ganzen plumpen Frechheit eines Berliner Philisters (dem er „unser Zelter" hieß) von Beethoven gesagt: er gebe ihm den Namen eines Tieres, das man lieber gebraten als lebendig im Zimmer suche.

Digitized by Google

Eigentümlich hat an der Eroica Beethoven selber sich in eine abweichende Deutung verloren. Schindler erinnert in bezug auf den zweiten Satz an die von uns S. 248 mitgeteilte Äußerung, die Beethoven siebzehn Jahre nach der Komposition bei der Nachricht von Napoleons Tode entfallen sei und fährt fort: „Mag man jene Äußerung für Scherz oder Ernst nehmen, es liegt immerhin viel Wahrheit darin. Wenn Beethoven sagte, er habe dem großen Kaiser zu seinem tragischen Ende schon vor siebzehn Jahren die passende Musik komponiert, so führte ihn seine Phantasie beim Ausmalen jener Katastrophe noch weiter. Zeigt z. B. der Mittelsatz in C-dur (Maggiore) nicht deutlich das Nahen eines Hoffnungssternes? Weiterhin (in diesem Mittelsatz) nicht den kräftigsten Entschluß in der Seele des großen Helden, seinem Geschicke zu widerstehen? Selbst in dem folgenden Fugensatz spricht sich hier an Ort und Stelle ein Kampf mit dem Schicksal aus. Nach diesem fühlt man das Ermatten der Kräfte, die sich auf Augenblicke wieder mit Anstrengung erheben, bis in der Phrase*)



die Ergebung sich ausspricht, der Held nach und nach hinsinkt, und sich endlich wie jeder andre Sterbliche — begraben läßt.“ Man erkennt sogleich, daß Beethovens Auslegung auf Verhältnissen beruht, die zur Zeit der Komposition noch gar nicht vorhanden waren, ihm also für die Komposition nicht bestimmend sein konnten. Er hat sich das in einer gelegentlichen Äußerung zurechtgelegt.

Bedenkenswürdiger ist die Auffassung Oulibicheffs, der sich mit offenbarer Liebe dem Kunstwerke hingegeben, so arg er sonst gegen den Künstler gefrevelt, dessen Biographie er geschrieben.

Oulibicheff faßt den ersten Satz der Symphonie mit Lebhaftigkeit auf, seine Phantasie malt das Bild der Schlacht weiter aus, als die Komposition gewollt und gekonnt, er sieht die Garde vor ihrem großen Feldherrn defilieren,**) er führt uns in den Schlachtplan

*) Es ist der Anfang vom zweiten Teil des Hauptsatzes.

**) Puis, le grand capitaine voit défiler sa garde, marchant sur les trois divisions de la mesure, à pas égaux dans les violons et accentuant le rhythme d'une noire pointée dans les bassans et les flûtes. Quelle prestance et quelle tenue! Une troupe magnifique, n'est-il pas vrai, une troupe, dont les moindres

Digitized by Google

desselben ein,*) er hebt einen glänzenden Moment des dritten Teils hervor, den wir noch nicht betrachtet haben, seine Phantasie findet überall Beschäftigung und für alles blendende Bilder und schimmernde Farben. Nur eins hat dem geistreichen Manne gefehlt: Treue für den Gegenstand und, wie sich später zeigen wird, Ehrfurcht für den von ihm selber so hoch gestellten Künstler. Die Treue hätte sich darin zu erweisen gehabt, daß er mehr das Kunstwerk, als sein eigenes Wissen vom Gegenstande desselben und seine vorgefaßten Ansichten befragt haben würde. Dies hat ihm nicht beliebt — und so kommt er auf wunderbare Zweifel und Hypothesen, in denen ihm Fétis als Stütze dient. Es ist eine Verirrung Oulibicheffs, aber die Verirrung eines geistreichen Mannes. Ein solche ist oft betrachtenswürdiger, als der gerade aber enge Gedanke der Mittelmäßigkeit; die hier zu besprechende wird neues Licht auf den Gegenstand und seine Geschichte werfen.

Oulibicheff kann mit der Bestimmung des Werkes, Bonaparte gewidmet zu werden, ihn zu verherrlichen, die Einflechtung des Trauermarsches**) nicht vereinen. Sollte er die Manen so vieler auf den Schlachtfeldern Gebliebener trösten? aber verschwanden sie nicht im Ruhme der Überlebenden, und war dieser Berg von Kanonenfleisch***) — beiläufig ein Napoleonischer, kein Beethovenscher Gedanke — nicht gerade das Fußgestell des Helden?

Dann wirft er eine zweite Frage†) auf, die ihm noch ernsthafter scheint. In einem Werke von solcher Wichtigkeit, das ihm zwei Jahre der Arbeit gekostet, hätte Beethoven ohne Zweifel mehr als jemals, — mehr als jemals? wann wäre von ihm oder einem andern Musiker vor der Heldensymphonie dergleichen unternommen worden? — suchen müssen, seine Aufgabe zu erfüllen,††) indem

goujats sont des héros et qui n'a qu'à regarder l'ennemi dans les yeux pour le réduire en poudre.

*) Après avoir fait le dénombrement de ses forces, récapitulé ses moyens d'attaque et de défense, le héros, dans la seconde partie, va les combiner suivant les exigences de ses plans gigantesques et les appeler mentalement à l'action; une action, dont les résultats sont prévus et infaillibles, car lui-même, l'homme du destin, se charge de tout diriger.

**) . . . pourquoi une marche funèbre encadrée dans l'hommage que Beethoven voulut rendre à un homme, que le monde ne savait que trop vivant.

***) . . les cadavres des bits braves, entassés en une montagne de chair à canon n'avaient-ils pas justement servi de piédestal au héros?

†) Er sagt „objection".

††) . . . „Beethoven musste ohne Zweifel mehr wie jemals sein Programm zu rechtfertigen suchen, indem er die dichterische Idee triumphiren liess, und

Digitized by Google

die dichterische Idee, das Heldentum personifiziert in Napoleon Bonaparte triumphieren ließ; dieser Triumph aber hätte sich nicht anders als im Finale vollführen lassen, denn in der Musik wie überall sei das Ende die Krone des Ganzen.

Nun findet er aber nach seiner Versicherung nichts weniger heroisch, als das Finale der heroischen Symphonie. „Berlioz*) (fügt er hinzu) sieht darin Thränen und zwar sehr viel Thränen: das wär' also die Fortsetzung des Trauermarsches, die traurige Kehrseite der zu Ehren des grossen Mannes geprägten Medaille, nicht sein glänzend Bild."

Mit diesen Bedenken hält er den Zorn Beethovens bei der Nachricht, daß Bonaparte sich zum Kaiser gemacht, hält er die Änderung des Titels der Symphonie zusammen und wirft die Frage auf: ob es nicht natürlich sei, anzunehmen, daß jene Änderung noch andere in der Komposition und ihrer Gestaltung (les formes mêmes de la symphonie) nach sich gezogen habe? So wäre es begreiflich, daß ein Trauermarsch, unverträglich mit der einem Lebenden zu erweisenden Huldigung sich wohl anwendbar in einem Werke gefunden hätte, bestimmt, das Andenken eines Toten zu

---

diese war keine andre, als das in Napoleon Bonaparte personifizirte Heldenthum." — Dies, wir haben es schon S. 261 bemerkt, war bereits im ersten Satze und im höchsten Aufschwung im Schlusse desselben geschehen. Es wäre undichterisch gewesen, dasselbe noch einmal, gleichviel mit welcher Ausführung, zu bringen.

*) Berlioz geht nämlich bei seiner Analyse der Symphonie (études analytiques), wie Oulibicheff bemerkt, von einer falschen Voraussetzung aus. Er übersetzt die Aufschrift „per festeggiare il souvenire di un grand 'uomo" mit „pour célébrer l'anniversaire de la mort d'un grand homme", erblickt also, wahrscheinlich durch die götzendienerische Stellung der Franzosen Napoleon gegenüber bewogen, in der Symphonie nichts anders, als eine Totenfeier desselben. „On voit," sagt er, „qu'il ne s'agit point ici de batailles, ni de marches triomphales, mais bien de pensées graves et profondes, de mélancholiques souvenirs, de cérémonies imposantes par leur grandeur et leur tristesse (alles ganz französisch und ganz theatralisch und gar nicht Beethovenisch und gar nicht deutsch), en un mot, de l'oraison funèbre d'un héros." Einmal auf diesem ganz willkürlich genommenen Standpunkte ist es — Oulibicheff sagt extraordinaire, wir sagen, nicht sonderlich zu verwundern — und lassen Oulibicheff das Wort: que dans ce scherzo si vif et si gai, d'un bout à l'autre, d'un rhythme si chalereux et si briose, M. Berlioz ait cru reconnaître „des jeux funèbres, à chaque instant interrompus et assombris par des pensées de deuil; des jeux enfin, comme ceux, que les guerriers de l'Iliade célébraient autour des tombeaux de leurs chefs!"

Digitized by Google

feiern, — und tot sei Napoleon für Beethoven gewesen vom Augenblick seiner Thronbesteigung an. —

Aber nun das Finale? das triumphierende Finale? — das war auch schon gefunden. Denn was lesen wir in Fétis Biographie universelle des musiciens? —

„Man sagt (so stellt Oulibicheff dar), dass der zweite Satz dieses Werkes“ (der heroischen Symphonie, — wohl zu merken: der zweite Satz!) „schon vollendet und kein andrer war, als der kolossale Wurf des letzten Satzes der C moll-Symphonie, als eines Tages ein Freund in Beethovens Zimmer trat und, die Zeitung in der Hand, ihm ankündigte, der erste Konsul habe sich zum Kaiser ernennen lassen. Da änderte sich Beethovens Ideengang, an die Stelle des heldenthümlichen Satzes stellte er den Marsch, der jetzt den zweiten Satz der Symphonie bildet.“*)

Das, meint Oulibicheff, begreife sich ganz gut. Warum aber hätte dem Trauermarsche nicht jener triumphierende Satz folgen können, der aus diesem Werke die glänzendste und ruhmvollste aller Beethovenschen Symphonien gemacht haben würde? Aus dem einfachen Grunde, antwortet er selber, weil man nicht Tote feiert, wie Lebende, nicht Erinnerung wie Gegenwart, und weil nach dem Trauermarsch der donnernde Zuruf (l'acclamation foudroyante, das Finale der C-moll-Symphonie), der uns vor den Mann des Schicksals und seine hundert Siege gestellt, widersinnig sei. Wie schade demungeachtet, daß Beethoven seinen Plan geändert und infolge seines Republikanismus zwei Sätze geschieden habe, einer gleichzeitigen (?) und gleichartigen Eingebung entsprungen**) und so wohl geeignet, miteinander zu leben: das Allegro der heroischen und das Finale der C-moll-Symphonie.

So viel Kunst kostet es, um die Wahrheit herumzukommen.

Der Tatbestand ist, daß Beethoven die Symphonie vollendet hatte, als Napoleons Thronbesteigung die beabsichtigte Widmung

*) On dit que le second morceau de la symphonie héroique (sagt Fétis) était achevé et n'était autre, que le colossal début du dernier mouvement de la symphonie en ut mineur, quand on vint annoncer à Beethoven, que le premier consul venait de se faire nommer Empereur. Sa pensée changea alors la direction; à l'héroique mouvement il substitua le marche funèbre. Son héros lui semblait déjà descendu dans la tombe, au lieu d'un hymne de gloire il avait besoin d'un chant de deuil. Le grand mouvement en ut fit peu de temps après (drei Jahre) naître (die Aerzte nennen dergleichen eine St....-Geburt) dans la tête de Beethoven le projet de la symphonie en ut mineur.

**) . . . . nés d'une inspiration simultanée et homogène . . . .

Digitized by Google

nach Beethovens Sinn unmöglich machte, Beethoven vom Werke selber nichts mehr wissen wollte (es mußte auf dem Fußboden liegen bleiben) und es dann dem Fürsten Lobkowitz überließ. Von einer Änderung der Komposition weiß weder Ries noch Moritz Lichnowsky (den Schindler später gesprochen), noch sonst jemand ein Wort. Der letzte Satz der C-moll-Symphonie*) bestand noch nicht. Für den offen sich Hingebenden wie für den treuen Forscher hätte sich daher die Frage ganz einfach so gestellt: was sagt, was gibt das Werk? was hat also Beethoven damit sagen wollen? diese Frage mußte Satz für Satz das Werk begleiten. Nicht was wir für uns denken und gesagt wissen wollen, sondern was Beethoven gedacht und gewollt und in der Partitur ausgesprochen, das ist Gegenstand der Erörterung. So haben wir uns oben, — gleichviel mit welchen Kräften und welchem Erfolg, aber gewißlich in Treuen, — an die Partitur gehalten und aus ihr gelesen oder gefolgert.

Die Franzosen — Oulibicheff steht ganz auf französischem Grund und Boden — machen sich sogleich eine Huldigung, eine Verherrlichung im französischen oder römisch-imperialistischen Stil zurecht, in der der Held und wieder der Held und nichts als er mit Siegesbildern und foudroyanter Acclamation gefeiert werden wird — sollte er auch dabei fortwährend gähnen, wie Napoleon bei der Krönung. Sie bemerken gar nicht, wie armselig dieser rednerische Prunk ist, wo sich's um ein Kunstwerk handelt; wie sollte ihnen der hohe Sinn Beethovens klar werden? der (gleichviel wie politisch-irrig) in Napoleon nichts als den Helden, im Helden nichts als den Befreier und Weltbeglücker und Friedenbringer erblickte! Sein Finale**) voll ländlicher Spiele, voll lieblicher Friedseligkeit, dann aber auch zeugend von jener Energie, die den Völkern Bürge der Erhaltung ist, die Herzen

*) Höchstens Skizzen zu den Motiven.

**) Oulibicheff entschuldigt übrigens Beethoven und sein Finale sehr großmütig. Die Störung seiner politischen Illusion, sagt er, entmutigte den großen Künstler; die Begeisterung versagte für die neue Arbeit, die er statt der alten einlegen sollte, und er fand nichts Besseres, als eine Art musikalischer, nur viel zu großer Kuriosität. Zuletzt sei ihm doch noch etwas Gutes eingefallen, ein Stück von elegischer Melodie. Das alles sei sehr geistreich, aber nichts weiter, nichts was zündet, was elektrisiert. — Muß denn aber immer gezündet und elektrisiert werden? Zeigt uns die Natur etwa keine andern Reize, als feuerspeiende Berge und Katarakten? Leben wir etwa nur in Ausbrüchen der Leidenschaft? Nur die Hohlheit, die Ausgeleertheit des eigenen Lebens treibt diese Franzosen zum steten Begehr neuer Aufregung.

Digitized by Google

aller andachtvoll nach oben emporhebend und doch ganz frisch sich der brausenden Lebenslust überlassend: das ist ein erhabnerer Abschluß für den sinnigen und großdenkenden Hörer, als alle foudroyanten Acclamationen, die jemals Dschingis-Chan und Napoleon und die andern Sabreurs allesamt in ihren erzenen Ohren vernommen. Das ist im Sinne des Äschylus gesungen, als der die Eumeniden sang und die Perser.

Und für das französische Prachtstück haben sie Märchen ersonnen, und Fétis, der Musiker, hat sich das C-dur-Finale für das ursprüngliche Adagio oder Scherzo (zweiten Satz) der Es-dur-Symphonie aufbinden lassen, und Oulibicheff wäre es wohl zufrieden, den ersten Satz in Es-dur und den letzten in C-dur zu einer einzigen Symphonie zusammenzunähen. Oder sollte transponiert werden, aus Es nach C, oder aus C nach Es? Man muß auf alles gefaßt sein, einem französischen Musiker oder connaisseur gegenüber.

Heben wir vorerst drei Ergebnisse dieser Umschau hervor.

Das erste ist: der Schritt Beethovens in das Gebiet des bewußteren Geistes ruft sogleich die Geister der Teilnehmenden zu höherem Bewußtsein auf, gibt ihnen bestimmten Inhalt und damit festere Haltung, Wäre selbst Beethovens Fortschritt ein zweifelhafter, diese Folge desselben ist es nicht.

Das zweite Ergebnis. Vor uns liegen also drei oder vier Auffassungen desselben Idealwerks, alle mehr oder weniger voneinander abweichend. Und dennoch: welche Übereinstimmung in der Auffassung der Grundlinien! — wenn wir allenfalls die durch falsche Voraussetzung förmlich aufgezwungene Auffassung des Scherzo bei Berlioz ausnehmen.*) In dieser Hinsicht ist Wagners Auffassung ein wahrer Prüfstein. Es gefiel Wagner, die positive Bestimmung des Werks zu übersehen; und dennoch findet er allenthalben die Grundbedeutung, so weit seine Abstraktion es gestattet und den Ausdruck derselben nicht beeinträchtigt. Bei Oulibicheff trägt (wie wir besonders weiterhin sehen werden) der Anblick der Wahrheit sogar den Sieg über seine Grundüberzeugung vom Berufe der Tonkunst davon.

*) Berlioz' Schrift ist uns übrigens nicht bekannt, unsere Mitteilungen fußen auf Oulibicheff. Angenehm überraschend war uns das oft so nahe Zusammentreffen unserer Anschauung mit der seinigen. Von einer Beeinflussung der einen durch die andere kann dabei erweislich nicht die Rede sein; wir haben in gleichem Sinne schon 1828 im Maigruß und 1824 in der Berliner allg. mus. Zeitung über Beethovens Werke gesprochen — und Oulibicheff hat das schwerlich gelesen.

Digitized by Google

Das dritte Ergebnis ist: daß die Abweichungen hauptsächlich willkürlichen Voraussetzungen oder eben so willkürlichem Abwenden von den positiv, urkundlich gegebenen entspringen. Es leuchtet ein, daß sie dann nicht gegen das Werk oder die Möglichkeit seines idealen Inhalts zeugen, sondern nur vor jeder Willkür warnen, wäre sie noch so gut gemeint. Wenn Lenz in seinen trois styles in bezug auf das Finale des Quintetts Op. 29 ausruft: „Ich habe zwanzig Ideen gehabt, um den Sinn desselben wiederzugeben, und finde sie alle zu mittelmässig, um dem Publikum vorgelegt zu werden," so ist das nur ein naives Geständnis, daß er etwas gesucht (nämlich irgendein schönes Wort, wofür er — und so viel andere Dilettanten! unglaubliche Vorliebe haben und womit sie Schwächere zu unglaublichen Verirrungen und Verwirrungen verleiten), was er im Werke nicht gefunden, oder was im Werke nicht enthalten. Und das letztere war der Fall. Er suchte nach einer vorausgesetzten Idee des Werks, und das Werk hat keine, sondern gehört der ersten Stufe der Tonwerke (S. 266) an, wie weit es auch da hervorragt.

Die Zukunft (der Fortschritt) vor dem Richterstuhl der Vergangenheit (der Vorstufen).

Diesmal war es die Sinfonia eroica, die vor den Richterstuhl treten sollte; „sie ist die erste nicht!" sagt Mephistopheles zum verzweifelnden Faust.

Es ist naturgemäß, daß das Neue dem Alten unbequem gegenübertritt; die sprossenden Knospen geben den vertrockneten Blättern den letzten Stoß zum Fall. Im Naturverlauf ist dieser Hergang ein so einfacher, daß er in seiner Unvermeidlichkeit und Ersprießlichkeit leicht und allgemein erkannt wird.

Nicht so im Leben des Geistes. Wenn der neue Gedanke dem alten, bisher seine Sphäre füllenden und beherrschenden gegenüber-

Digitized by Google

tritt, so hat dieser noch keineswegs seinen Beruf erfüllt und seine Lebenskraft aufgezehrt; er lebt vielmehr bei der Breite menschlichen Daseins in Tausenden und Abertausenden von Individuen und in tausend Verhältnissen fort, wirkt in ihrem Sinne und nach ihrem Bedürfnisse weiter, ist also nicht bloß bisher berechtigt gewesen, sondern auch noch, ja vielleicht für immer berechtigt. Nur daß neben ihm das Bedürfnis des Fortschritts sich regt und gegen ihn herantreibt und anfangs in Einzelnen, dann in immer Mehreren sich gegenüber dem Alten geltend zu machen strebt. Dies Bedürfnis ist aber keine von außen irgendwoher eindringende Gewalt; es ist der Trieb des Gedankens, der bisher in Einseitigkeit geherrscht hatte, nach der andern Seite, nach allen Seiten seine Konsequenzen zu ziehen und durchzuleben. Das ist es, was dem Kampf der Ideen und Prinzipien seine giftige Schärfe einflößt; man fühlt auf beiden Seiten Blutsverwandtschaft, und ist verwirrt und gereizt zugleich, gegen sein eigen Fleisch und Blut zu kämpfen.

Dieser unheimliche, nimmer gestillte Prozeß des Geistes ist seine Geschichte. Jede Idee wird auf dem Gipfel ihrer Herrschaft ein König Lear, der in seinen Kindern dieselben Gewalten aufwachsen und sich endlich gegen ihn auflehnen sieht, die seine Kraft und Herrschaft gebildet hatten. Wir haben S. 266 versucht, den Naturprozeß des Geistes an drei Stufen der musikalischen Entwickelung zu verfolgen, und es mußte sich zeigen, daß der Fortschritt zur folgenden Stufe das Recht der vorherigen nicht aufhob; das Tonspiel blieb und bleibt berechtigt neben der die Bewegungen des Gemüts abspiegelnden; die Seelensprache behält ihr Recht an unser Herz neben den idealen Richtungen, die zuerst in der Heldensymphonie selbständig hervorgetreten waren.

Die Berechtigung ist auf beiden Seiten: nicht so die Fähigkeit, die Berechtigung des andern Teils anzuerkennen. Von dem höheren Standpunkt überschaut man die niederen Stufen, nicht aber umgekehrt von diesen jenen; auch ist es leichter, den überschrittenen Standpunkt mit Billigkeit zu schätzen, denn man hat ihn selbst durchlebt, als den Fortschritt zu begreifen, wofern man sich nicht sogleich ihm anzuschließen vermag.

Beethoven hatte das schon erfahren. Unbeschadet kleiner Neckereien über musikalische Malerei konnte er leicht gegen Haydns Verdienste (S. 269) gerecht sein, während der gewiß gutmütige Haydn nicht imstande gewesen war, dem ersten Ruck zum Fortschritt in Beethovens C-moll-Trio (S. 23) zu folgen. Man

Digitized by Google

muß sich das gegenwärtig halten, um den Widerspruch, komme er auch ungeberdig und starrköpfig heran, mit Gelassenheit zu tragen.

Nun war also der große Schritt geschehen. Wie wurde er aufgenommen?

Vor allen Dingen wurde er nicht erkannt: man fühlte sich im alten Gange, und was gegen die Gewohnheit desselben anstieß, hielt man für einen bloßen Anstoß — aus Versehen, aus Ungeschick, aus Tücke, wer weiß? Beethovens eigener Schüler, Ries, rief in der Probe bei jenem berühmten Horneintritte:

„Das klingt ja ganz infam!“ — er dachte, das Horn hätte falsch eingesetzt — und hätte beinahe vom Meister eine Ohrfeige davon getragen. Viel später noch (in seinen und Wegelers biographischen Notizen über Beethoven 1838) sagt er von derselben Stelle: „In dem nämlichen Allegro ist eine böse Laune Beethovens für das Horn,“ — sieht den Satz also für eine Grille an.

Wie die Wiener Kritik das Werk aufnahm, lesen wir in der allgemeinen musikalischen Zeitung, in einem Bericht aus Wien, der von der Symphonie sagt: „Ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten schönen Stellen, sehr oft aber scheint sie sich in's Regellose zu verlieren. Des Grellen und Bizarren ist zu viel, wodurch die Uebersicht erschwert wird und die Einheit beinahe ganz verloren geht. Die Eberlsche Symphonie gefiel wieder außerordentlich.“ Man sieht, daß dem Berichterstatter nicht gerade guter Wille gefehlt hat; aber die Übersicht ist ihm schwer geworden und die eigentliche Intention des Werkes ganz verborgen geblieben. Was ihm auffällt, erklärt er für grell, bizarr, regellos, ohne zu fragen, ob nicht ein besonderer Beweggrund dafür vorhanden gewesen. Wohl wird ihm erst bei der Eberlschen Symphonie. Wie die sich so glücklich herzufindet, um die Beethovensche in das rechte Licht zu stellen! wer weiß jetzt noch etwas von Eberl und seiner Symphonie?

Welches ist aber der eigentliche Sitz des Irrtums in allen diesen Bemerkungen? Kein anderer, als der, daß das neue Werk nach Zwecken und Grundsätzen beurteilt wird, die nicht die seinigen waren. Die Fragen für den Beurteiler sind folgende:

Digitized by Google

Welche Bestimmung hat dieses Werk?
Was ist von dieser Bestimmung zu urteilen?
Was ist ihr nachgestrebt worden?

also erst die Erörterung des Zwecks, dann der Mittel. Wie will man diese ohne jenen beurteilen, oder gar, wenn man ihnen fälschlich einen fremden Zweck unterschiebt?

Jene Kritik fragte nicht nach Beethovens Ziel und Zweck. Sie hielt, unbewußt, daß ein andrer Standpunkt gesetzt worden, an dem des Tonspiels und allenfalls der subjektiven Gefühlsmusik (S. 266) fest. Das Tonspiel lebt aber vornehmlich im anmutigen Wechsel der Formen, in dem es den Sinn umschmeichelnd bald reizt, bald labt, den halbbewußten, halbschlummernden Geist bald anregt, bald wieder löset; den selig Spielenden

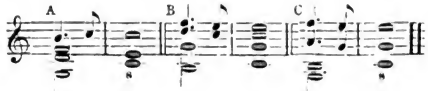
Ist das Dasein so gelind
. . . . Doch von schroffen Erdewegen
Glückliche! habt ihr keine Spur;

und die Sphäre subjektiven Gefühls ist auch in den stilleren und sanfteren Regionen befriedigt — wiewohl schon der liebenswürdige Mozart und der tiefsinnige Bach jener Kritik und der Ästhetik des Geschmacks und des Schönen gar manchen Anstoß gegeben haben. Da konnte es denn nicht fehlen, daß das Ärgernis bei Beethoven groß war — und noch jetzt sich fühlbar macht.

Vor allem findet Ries seinen Nachfolger (wenn Oulibicheff treu berichtet) in Berlioz, der über die berühmte Hornstelle sagt: „Die ersten und zweiten Geigen allein halten im Tremolo b und as, den unvollständigen Septimenakkord b—d—f—as; da tritt verwegen ein Horn, das sich zu irren und zwei Takte zu früh zu kommen scheint, mit dem Anfang des Hauptsatzes ein. der ausschliesslich auf dem Akkorde es—g—b beruht. Man begreift, welchen befremdlichen Eindruck diese Melodie des tonischen Akkordes (es—g—b) gegen die dissonirenden Töne (b—as) des Dominantakkordes machen muss." — Nur Lenz hat hier wohl verstanden („es ist irgend ein entferntes Echo vom Motiv des Allegro, das da verloren in gurgite vasto schwebt"), wenn auch das Horn nicht gerade ein Echo ist, sondern auf dem weiten Schlachtfelde, das Beethoven vor Augen hat, ein ganz aus verlorener Ferne fremd herübergewehter Ruf, der gar nicht in den gegenwärtigen Augenblick gehört, sondern den nächsten — die Rückkehr des Heldengedanken, nachdem der Kampf ganz erloschen schien —, vorbedeutet und verkündet.

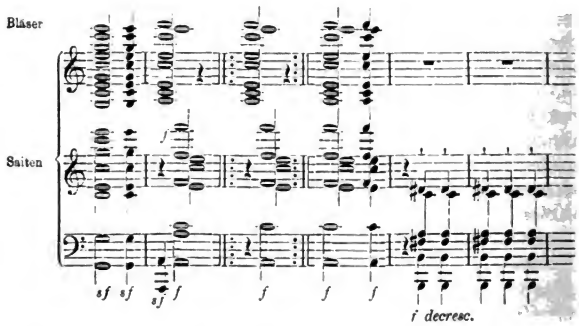
Digitized by Google

Den Männern von Fach ist übrigens das Beethovensche Wagnis nicht neu: sie wissen, daß bei der Antizipation ein Ton (hier bei A das $\overline{\overline{e}}$)



aus einem künftigen Akkord vorausgenommen und in einen Akkord hineingeschoben wird, zu dem er gar nicht gehört; ja sie würden sich folgerichtig auch doppelte Vorausnahmen, wie bei B und C gefallen lassen müssen, wiewohl diese natürlich doppelt schroff auftreten, weil sie zwei Widersprüche gegen den herrschenden Akkord bringen. Nun: Beethoven führt auch nur zwei widersprechende Töne, es—g gegen b—as, ein. Sein Widerspruch ist nur entschieden: denn es tritt ganz klar und unverkennbar ein voller Akkord in einen andern. Aber es ist nicht, wie Lenz (von Beethovens Originalität entzückt) sich ausdrückt, „das Lächeln der Chimäre", sondern die Macht des epischen Gedankens, den man hier zu erkennen hat.

Etwas Ähnliches findet Oulibicheff in der Partitur S. 36 Takt 4 bis 7, hier



Takt 2 bis 5. Und wir könnten auch ein Scheitlein zum Scheiterhaufen tragen, wenn wir die Akkorde S. 254 brächten. Oulibicheff erblickt da auch zwei ineinandergelegte Akkorde . . . . . " Vier Takte, wo die Flöten das hohe e gegen das hohe f setzen, während

Digitized by Google

die Saiten in der Tiefe den Akkord von c—c anschlagen, was die Häufung zweier Tonarten (tonalités) zur Folge hat, der von A-moll und F-dur. Man kennt wohl den großen Septimenakkord f—a—c—e: aber dies hier ist nur ein Scheinakkord, eine verlängerte Dissonanz, die als solche einer notwendigen Bewegung unterworfen ist und mit Beethovens Doppelakkord, der weder vorbereitet noch aufgelöst wird, nichts gemein hat.

Vor allen Dingen ist die grammatische Analyse falsch, die Harmonie

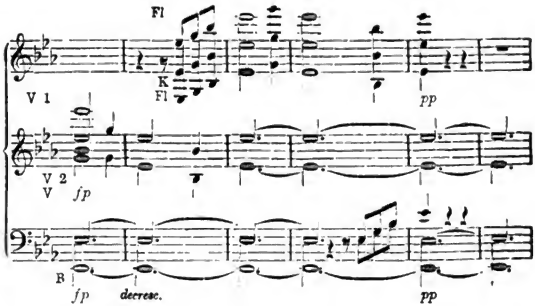
zeigt sich bei A vorbereitet und bei B Schritt für Schritt aufgelöst; Oulibicheff ist das nur nicht gewahr worden, weil die Tonlage und die Stellung der Instrumente, namentlich der Flöten auf f—e zu scharf in seine Beobachtung hineingriff. Aber es handelt sich gar nicht um seine oder eine andere Analyse; man gesteht ihm das Zerreißende des Widereinanderklangs zu —, irgend einmal muß der Aufschrei der Schlachtenwut sich Luft machen. Ganz richtig sagt Berlioz von einer ähnlichen Stelle: man kann bei diesem Gemälde unbezähmbarer Wut eine Bewegung des Entsetzens nicht unterdrücken. Es ist die Stimme der Verzweiflung, fast der Raserei. Ja, Oulibicheff selber vernimmt da das Röcheln des Todes, mit jener „zu wahren Wahrheit“ ausgedrückt (hat er niemals den Besessenen auf Raphaels Transfiguration gesehen, oder Lear und Othello und Shylok und Äschylus und Dante gelesen?), „die auf dem Gebiete der Kunst Lüge wird.“

Da haben wir die ganze Ästhetik des guten Geschmacks, auf dem kurulischen Großvaterstühlchen!

Sogar ein harmloser Modulationsruck wird verdächtigt — als wenn in der Schlacht alles im Schritt ginge.

Im dritten Teile nämlich, wo der Sieg schon gesichert und alles von herrischem Mut und Freudigkeit erfüllt, Lächeln und Schmeicheln auf allen Lippen ist, bringt ein Anhang (derselbe, der die Wiederholung des ersten und den Eintritt des zweiten Teils motiviert) den leitenden Gedanken, das Heldenwort, ganz ruhig, atemschöpfend, aber mit Aufschwung

Digitized by Google

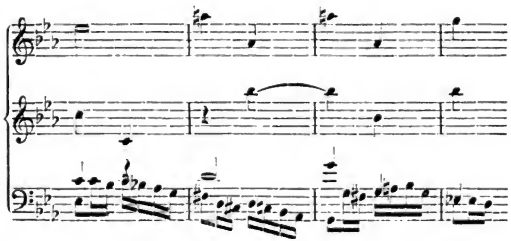


in Erinnerung. Dann wiederholt ihn das Orchester mit einem mächtigen Ruck ohne weitere Vermittelung auf Des und läßt das wieder in dem Einklange Des verhallen, und schlägt mit höchster Kraft noch einmal in C damit durch, eben so unvermittelt —, das Wort soll gelten! und es hat gesiegt! und es soll siegen und herrschen! wie natürlich und verständlich hätte das Oulibicheff sein müssen, dem die Schlacht vor Augen stand! Ja, er hat es verstanden. . . . . wenn nur die Grammatik nicht wäre (Dilettanten legen sie gern zur Schau, wie Lenz, der die Form und die Technik auf das äußerste verachtet, dann wieder peinlich bemüht ist um die Form, namentlich um eine chimärische Allegrettoform) und das Ohr, das heißt der Geschmack! Bei ihm geht Beethoven unmittelbar von Es nach Des, von Des nach C, „ohne sich im Mindesten um die offenbaren Oktaven und verdeckten Quinten (O!! — es ist nicht einmal wahr) zu kümmern, die es da setzt. Das ist nicht sehr angenehm für das Ohr, ich gesteh' es; aber hier kommt die poetische Idee der musikalischen zu Gute, oder vielmehr, sie tritt an ihre Stelle." Die sogenannte poetische Idee gleichsam Aushelfer in der musikalischen Not! so verkehrt sich ihm das natürliche Verhältnis, daß die Idee die Mittel ihrer Verwirklichung bedingt. Weiterhin setzt er zu: „das ist seltsam, aber es ist frappant . . . . Aus diesem Beispiel und tausend andern können wir die merkenswerthe und doch zu wenig bemerkte Lehre ziehen, dass an sich mangelhafte Sachen durch den Zutritt einer poetischen Idee oder einer bestimmten Aufgabe sich in relative Schönheiten verwandeln können."

Und nun noch einmal Oulibicheff; wir hätten nicht nötig, ihn so oft anzuführen, wenn nicht dieselbe Grundansicht die Mehrzahl

Digitized by Google

der Kunstgenossen und Kunstphilosophen noch immer gefangen hielte. Hier gilt es nicht einmal zunächst ihm, sondern einem Geständnisse. Der letzte Satz, den Oulibicheff herausgreift, ist dieses Bruchstück —



aus dem Finale, das „staunenerregend auf dem Papiere“ befunden wird (wieder ist die harmonische Grundlage, Vorausnahme und Vorhalt,

ganz einfach, und das Einschneidende liegt wieder nur in der Weise der Darstellung), „in der Ausführung aber so schnell vorübergeht, dass das Ohr kaum Anstoss nimmt oder die Schuld den Ausübenden beimisst.“

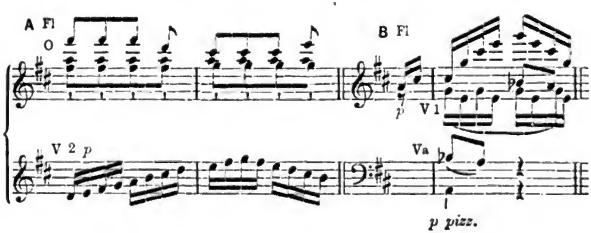
Nicht um dergleichen, es ist schon oben gesagt, handelt sich's; die Frage ist überall: welches ist der Sinn und Zweck des Satzes?

Das Beethovensche Finale ist uns als Bild des Friedens erschienen, der endlich Ziel alles Krieges sein muß. Das Glück des Volkes — oder, in Beethovens Sinne, der Menschheit — ergeht sich in friedlich-ländlichen Spielen, die Kämpfer sind zum Herde zurückgekehrt. Aber die Energie, die allein den Frieden verbürgt, indem sie stets kampfbereit ist, entschlummert nicht. Sie läßt sich vielfach spüren, tritt aber in ganz besonderer Weise in einem S. 176 der Partitur in C-moll anhebenden Abschnitte der Komposition hervor. Hier setzt, umspielt von andern Stimmen, die erste Violine das Thema des Finale als Fugenthema ein, die zweite Violine antwortet, Bratsche und Bässe vollenden die Durchführung, es entspinnt

Digitized by Google

sich eine Erörterung über das Thema, zu der sich immer mehr Stimmen herzudrängen; die Ereiferung wächst bis zu jenem — man möchte sagen zänkischen Satze, um sich dann unter dem bangen Zureden der Violine und den Schmeicheltönen der Flöte wieder dem kindlichen Spiel und der Freude zuzuwenden.

Fragt man uns aber nach der Notwendigkeit dieses Zuges und hundert anderer Einzelheiten, so antworten wir getrost: daß wir keineswegs jeden Zug eines idealen Kunstwerkes in notwendiger Folgerung aus der Idee des Ganzen, oder in bestimmter Bedeutsamkeit für dieselbe nachzuweisen vermögen, — weil diese absolute Notwendigkeit, diese durch alles einzelne gehende Bedeutsamkeit in keinem Kunstwerke vorhanden ist, weil sie sogar dem Grundcharakter der Kunst, jener Spielseligkeit zuwider sein würde, der Beethoven vor vielen sich gern überläßt (z. B. gleich bei dieser Gelegenheit dem reizenden Getändel mit dem Thema bei A



und dem kindsfrohen Spiel der Flöte), wie er denn durch alle hohen Stunden und bitteren Leiden hindurch stets der kindliche, nur gar zu gern frohe Mensch geblieben ist.

Zuletzt bleibt, mit Mozart zu reden, Musik doch immer Musik. Wir rufen sie zum Ausdruck unserer Idee herauf: da kommt sie, aber ein eigen Wesen, das sein eigen Leben und sein unvergeblich Recht hat. Den Malern geht's auch nicht anders; den Heiligen, die Himmelskönigin wollen sie malen, die Idee des Heiligen, der Gottesmutter sichtbar werden lassen; alsbald fordert jedes unnütze Glied und Gewand und Hintergrund sein Recht des Dabeiseins, und niemand darf sie nach ihrer Bedeutung fragen;

Am Ende hängen wir doch ab
Von Kreaturen, die wir machten.

Digitized by Google

Rück- und Umschau.

Blicken wir von der Höhe, die Beethovens Leben jetzt erreicht hat, vor weiterem Fortschritte zurück auf das bisher Erreichte.

Eine große Reihe von Werken ist bis zu der Heldensymphonie aufgestellt, größer, als sie der Zahl nach erscheint, durch den Umfang der einzelnen Werke, bedeutsamer durch die Vertiefung, von der die Mehrzahl Zeugnis gibt.

Im Felde der Instrumentalmusik sehen wir Beethoven für jede Tendenz derselben tätig.

Das Tonspiel erscheint vorherrschend in den drei ersten Konzerten. Gesellen wir ihnen ein Werk gleicher Richtung,

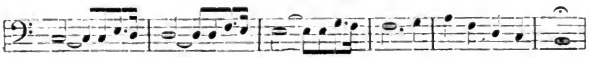
Grand Concerto concertant pour Piano, Violon et Violoncelle, Op. 56, (C. V. 128),

zu, das 1805*) komponiert, im Juli 1807 erschien und die drei konzertierenden Instrumente auf das Lebhafteste und Glänzendste nebeneinander beschäftigt. Gleiche Richtung zeigt sich im Quintett Op. 16 und in den Sonaten Op. 54 und 53. Wir fügen ihnen die

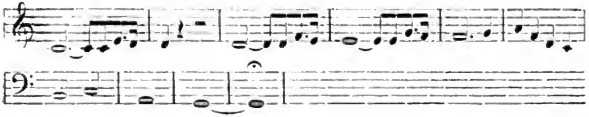
Sonate für Klavier und Horn, Op. 17, (C. V. 84),

zu, aus dem Jahre 1800. Sie hat eine kleine Geschichte. Ein Leibeigner der Esterhazy, Namens Stich, war entflohn, hatte sein Talent für das Waldhorn ausgebildet und kehrte nun unter dem Namen Punto (Stich) mit einem großen Virtuosenruf aus Italien

*) Das Skizzenbuch von 1803, dessen Benutzung bis in den Frühling 1804 hineinreicht, enthält auf seinen letzten Seiten schon Entwürfe zum ersten Satze dieses Tripelkonzerts



Später so:



Die Arbeiten wurden in einem anderen Skizzenbuche fortgesetzt.

Digitized by Google

zurück, um in Wien Freilassung und Glück zu suchen. Es kam darauf an, ihn für diesen Zweck bei einem Konzerte zu unterstützen. Beethoven, bereits in hohem Ansehen, schrieb für Punto den Tag vor dem Konzerte die Sonate, in welche er nach Czernys Erzählung nur Melodien aufnahm, die dem Hornisten geläufig waren, und führte sie selbst mit ihm aus. Der Erfolg war, wie sich erwarten ließ.

Auch ein anderes Werk, die

Trois Sonates pour Piano et Violon, A-dur, C-moll, G-dur Op. 30, (C. V. 106),

aus dem Jahr 1802,*) voll Reiz und Innigkeit, mögen hier wenigstens Erwähnung finden, da nicht auf alles näher eingegangen werden kann.

Tonspiel und Stimmung können nicht voneinander bleiben; man kann sich mit diesen wunderlichen Elfen, die auf den Saiten schwingen (die Indier zählten ihrer 16 000 unter dem Namen Gopi) nicht einlassen, ohne daß sie sich unvermerkt durch das Ohr in die Seele schleichen und die stimmen, man weiß nicht wozu, und umstimmen, man weiß nicht wie. Die Natur spottet aller Grenzlinien. Daher haben wir Beethoven schon bei Werken beobachtet, in denen Tonspiel und Stimmung nebeneinander walten, — so im Septuor, in den Quartetten Op. 18, in der Mehrzahl der bisher betrachteten Trios und Sonaten.

Einer einigen edelen Stimmung ganz hingegeben, fanden wir Beethoven in der Sonate Op. 28. Sie ist eines von jenen Kunstwerken, in denen ein geheimer Sinn zu weben scheint, ohne daß man imstande wäre, ihn bestimmter nachzuweisen. Muß — kann denn auch alles bewiesen werden? weiß denn der Künstler selber, aus welcher Fiber seines Herzens, aus welcher längst versunkenen Erinnerung ihm ganz unvorhergesehen und ungewollt Stimmungen, Vorstellungen emportauchen und Lebensgestalt gewinnen? Ein väterlicher Sinn scheint im ersten Satze dieses wunderbar tiefen Tongedichtes zu walten, ein in Erfahrungen des Herzens und hohen Anschauungen ruhig gewordener, aber ganz der edelsten selbstlosen Liebe des Älteren zum schüchternen jugendlichen Wesen warm erhaltener, der Aufwallung, ja dem zürnenden Durchgreifen noch ganz fähiger Charakter, der den Schatz seines Denkens und Schauens so gern in das Ohr und Gemüt des kindlich Aufhorchenden — du

*) Von der Entstehungsgeschichte dieser Sonaten, namentlich der in C-moll und G-dur, gibt das Skizzenbuch der Zeit 1801/1802 ein sehr interessantes Bild. Ausgestaltung und Durchführung der Themen vollziehen sich vor den Augen des Lesers.

Digitized by Google

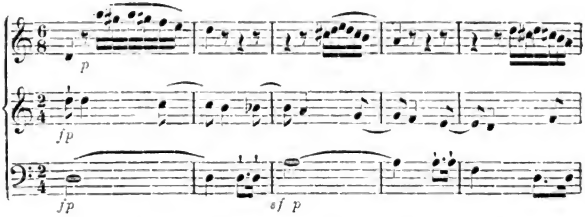
selber, am Klaviere, sei es! — gießt. Der zweite Satz erzählt ganz balladenhaft altverklungene Sagen, altertümlich und dann wieder von frischen Lebensklängen, wie von Hifthörnern und Hoboen und der anmutig schmiegsamen Schmeichelei der Geige oder Klarinette durchweht und umspielt. Im Scherzo taucht das junge Leben zum erstenmal mit Lustlauten, fast jauchzend und übermütig aus seinem Schweigen auf und wiegt sich (im Trio) in leichtsinnig Vergessen. Es scheint das träumerische Spiel eines jungen Mädchens, das kaum die Grenze der Reife überschritten hat und selbstvergessen, unbewußt und unbemerkt (meint sie!) für sich allein sich in Tanzbewegungen hin- und herwiegt und die Wonnen undeutlich vorausempfindet, die ihrer warten. Gern wird ihr (im Rondo-Finale) der scherzende Frohsinn ihrer Jahre gegönnt. Das alles ist, wie gesagt, nicht zu beweisen; wer es nicht herausfühlt, glaubt's nicht.

Bestimmter ist die Haltung des Dichters in Schöpfungen, deren Inhalt als psychologische Situation, als Entwickelung eines fortschreitenden Gemütszustandes bezeichnet sein will, wie die Cis-moll-Sonate Op. 27. Von hier aus war nur noch ein Schritt zu tun, zu objektiver Lebensauffassung; der geschah in der Heldensymphonie.

Haben wir den Inhalt des Beethovenschen Bildes mannigfaltiger und besonders bestimmter gefunden, als den der früheren Instrumentalkomponisten; so deutet schon das darauf hin, daß er reicherer und ausgebildeterer Mittel und Formen des Ausdrucks bedurft hat. Und so ist es. Seine Melodie wird umfangreicher, sie schwingt sich höher empor und taucht entschlossener in die Tiefe als die Art früherer Kantilene war; dabei nimmt und verläßt sie niemals willkürlich, sondern stets sinngemäß und mit wahrer Bedeutsamkeit ihre Stellung. Zugleich wird sie innerlicher ausgebildet, — so fein, wie vor Beethoven nur Bach es getan, — und erlebt sich selber den Gärungsprozeß stetigen Fortschritts; sie kehrt nicht gern in derselben Gestalt wieder, sondern verändert sich zu tieferer oder neuer Bedeutung. Bald aber genügt sie, die eine Melodie, nicht mehr; jede Stimme will mitleben und mitwirken, vom obligaten Akkompagnement, womit Beethoven sich geboren erklärt, ergibt sich bald, in den Quartetten, in der ersten, in der heroischen Symphonie, selbst in jener tiefsinnigen D-dur-Sonate Op. 28, der Überschritt in wirkliche Polyphonie, in die Dramatik der Musik. Diese Spur werden wir wiederfinden und dann weiter verfolgen.

Digitized by Google

Die Entschiedenheit, die sich schon in der Hinneigung zu bestimmterem Inhalte kundgibt, mußte sich vornehmlich im Rhythmus, im Ausdrucke des Willens und Bestimmens ausprägen. Und in der Tat ist der Beethovensche Rhythmus ein so mannigfaltiger und festausgeprägter, wie man neben ihm einzig nur noch in Gluck findet. Nach beiden Seiten hin, im Verschweben der rhythmischen Grundbestimmungen (in den Synkopen) wie der schärfsten Entschiedenheit, erweist sich dieser Rhythmus stets dienstfertig und stets der Bedeutung des Momentes vollkommen entsprechend. Ein paar Beispiele dazu sind aus der Heldensymphonie hervorgehoben worden: man würde nicht fertig, wollte man alle bedeutsamen Züge sammeln. Ja, diese Herrschaft des Rhythmus geht bis zur Eigenwilligkeit, die nirgends mutwilliger hervorgetreten ist, als im Finale des Quintetts Op. 29, wo Zweiviertel- und Sechsachteltakt



sechsundvierzig Takte weit sich in allen Stimmen gegeneinandergestellt mischen. — Der Umschlag des Scherzo in der Heldensymphonie aus Drei- in Vierviertelakt gehört ebenfalls hierher, hat aber Erweiterung des Gedankens zum Zweck.

Dieselbe Entschiedenheit zeigt sich in der Modulation. Will man Beethovens Modulation gründlich erkennen, so muß man vom Gegensatz der neueren — Haydn-Mozart-Beethovenschen gegen die ältere, namentlich Bachsche ausgehen und dann erst den jüngsten der drei neueren Meister mit seinen beiden Vorgängern vergleichen. Bach und seine Zeit fassen in der Regel ihre Aufgabe zu innerlicher Beschauung und Verarbeitung in polyphoner, hauptsächlich in Fugenform; sie bringen ihr Thema in Gegensatz zu anderen Stimmen und bedürfen zu dieser Erörterung nicht sowohl der Ortsveränderung, als des Weilens oder der Beschränkung auf einen nicht weit gezogenen Umkreis. Daher ist die Modulation innerlich reich ausgebildet, aber äußerlich nicht weit ausgedehnt. Die neueren

Digitized by Google

finden ihre Bestimmung darin, die Gedanken einzeln und ungestört vorüberzuführen, sie stellen nicht Thema gegen Thema, sondern Thema nach Thema auf, bedürfen also weiteren Raumes. Daher ist ihre Modulation nicht so kernig fest im Innern, wie die des großen Vorgängers, aber erweitert, freigeworden nach außen. Die Modulation trägt den Stempel der Zeiten, wie Gesichtskreis und Lebensweise, sie ist nicht mehr eingepfarrt und häuslich, sondern weltlich und herauslebend. Dies alles natürlich mit hundert Ausnahmen.

Beethovens Modulation steht an innerlicher Ausarbeitung der des großen Bach überraschend nah, sie ist gedrungen und gefüllt mit Durchgängen und Durchgangsakkorden, festgeschmiedet gleichsam und vernietet mit häufigen orgelpunktartigen Haltetönen (m. s. die Kompositionslehre), wie es der Ernst und die Vertiefung in seinen Aufgaben mit sich brachte. Zugleich ist sie gegen die seiner nächsten Vorgänger weit um sich greifend, kühn in die Ferne dringend, es ist nicht zu verwundern, daß sie gerade kunsterfahrenen Zeitgenossen Anfangs in ihrem freien Schalten dissolut und verwirrend erschien; der Modulationsplan z. B. des ersten Satzes der Eroica findet bis auf dieses Werk weithin nicht seinesgleichen und mag wohl den meisten Kunstgenossen ausschweifend und unbegreiflich erschienen sein. Erst bei tieferer Verständigung mit dem genannten Werk und allen sonstigen von Beethoven wird man die große Ordnung und Festigkeit gewahr, die das Ganze durchwaltet. Die Massen sind zahlreicher, weiter und erfüllter, fordern zur Entfaltung weiteren Raum, folgen aber demselben stetigen Gesetz, wie früher die kleinen Massen anderer. Beethoven ist hierin über den Gesichtskreis der Eroica noch hinausgeschritten, stets in demselben Gesetze fester Ordnung und gerechter Abwägung einer Masse gegen die andere seine Sicherheit findend. So lenkte Napoleon größere Heeresmassen, als einst Friedrich der Große und in der späteren Zeit größere, als bei Marengo, — stets nach demselben Gesetz.

Hier können wir schon den Grundzug in Beethovens Charakter klar erkennen. Es ist kein anderer als Energie, gesammelte, gedrungene, auf einen Punkt hingerichtete Kraft. Hierin steht vor allen Tondichtern Händel ihm nahe, dem Beethoven nachrühmt: er habe mit einfachen Mitteln großes gewirkt. Der Ausspruch ist wahr und einleuchtend; gerade das ist Folge und Ausdruck der Energie, daß sie ihrem Ziel ohne Umschweif und Nebenrücksicht oder Nebenabsichten zustrebt, ihre Schritte folglich gerade und ihre Mittel einfach sind. Nur hierin unterscheiden sich die Charaktere

Digitized by Google

der beiden großen Künstler, daß Händel überall positiv ist und verfährt, überall von Gegebenem ausgeht und mit Gegebenem, das er nun einmal so und nicht anders aufgefaßt hat, wirkt, während Beethoven in seinen Aufgaben und Mitteln untersucherisch ein- und auf den untersten Grund dringt und von da aus erst sein Werk wie einen starken Baum aus der Wurzel emportreibt, hierin dem Altvater Bach näherstehend.

Händel ist als Protestant geboren, und das bleibt er, Lutheraner, ohne weitere Untersuchung die Verlockungen in Italien und das Beispiel in England von sich weisend. Hierin hat sein Charakter, in der Bibel, im reinen, unveränderten Bibelwort, sein Schaffen feste Grundlage. Er ist vor allem Vokalkomponist und steht damit auf dem positiven Grunde seines jedesmaligen Textes. Die Natur der dem Wort vermählten Musik hat ihm ihre kräftigsten Grundzüge zum Gefühl und einer dogmatisch zu nennenden Überzeugung gebracht; damit schaltet er in voller unbeugsamer und unveränderlicher Sicherheit. Das alles hat er, und hat es vom ersten ernstlichen Beginn an gehabt. In seinem Jugendwerk, in der Brockesschen Passion, ist er so tief, ja tiefer, — weil er ganz frisch herantritt, — als in seinen viel späteren Werken; und in seinem Allegro e Pensieroso ist er so sicher und reich in allen Farben, wie jemals. Daher ist in ihm kein wesentlicher Fortschritt, und daher kann, ja muß er sich wiederholen; er bringt nicht bloß Redeformen, z. B. die Adagioschlüsse der Chöre, häufig wieder, sondern auch ganze Tonstücke, z. B. den Todtenmarsch und sogar den unsterblichen Hingang zum Kreuz aus der Passion.

Das alles ist ganz anders bei Beethoven. Er ist geborener Katholik, muß sich aber von Hadyn einen Atheïsten schelten lassen, steht wenigstens nicht auf dem Boden irgendeiner Kirche. Er ist vor allem Instrumentalkomponist, hat also für die überwiegende und wichtigste Masse seiner Schöpfungen nicht den doppelten oder dreifachen Anhalt Händels. Auch der feste Grund und Boden des musikalischen Ausdrucks ist ihm für seine wesentliche Aufgabe, die Welt der Instrumentalmusik, bei weitem nicht so sicher überliefert, da seine Vorgänger auf diesem Felde ganz andern Zielen nachgingen. Er erst war es, der da hineinschaute in mystischer Versenkung und da die eigentliche Werkstätte des Menschengeistes im Tonleben ergründen konnte, wie einst dem Jakob Böhm im unabgewandten Hinblicken auf den Spiegelglanz einer Metallschüssel geistiges Schauen das Mysterium der Dreieinigkeit — so erzählt er selber — offen-

Digitized by Google

barte. Daher ist in ihm der Fortschritt wesentlich; sein Brief an Matthisson (S. 121) ist dafür ein ganz aufrichtiger Ausdruck, er schritt von Jahr zu Jahr, von einem bedeutenden Werk zum andern fort, und es ist ganz naturnotwendig, daß er später (1822) die Musik, die es nur mit unbestimmten Empfindungen zu tun hat, nicht mehr anerkennt und das Lob seiner früheren Werke nicht gern hört.

Diese Energie seines Charakters erweiset sich aber nach jeder Seite des Gemütslebens hin gleichermaßen. Man hat eine Zeitlang (und häufig noch jetzt) geliebt, ihn mit Jean Paul zu vergleichen, weil man jene Überschwenglichkeit des Gefühls, die Jean Paul hervorkünstelte, in Beethoven wiederfand. Hieran ist nur das wahr, daß Beethoven, wenn er sich einer jener innigeren Stimmungen überließ, mit der ganzen Kraft und Fülle seiner Seele auf sie einging und sie aus dem Tiefsten und Vollsten einflößte. Dies war die Energie des innigen Gefühls; die Energie tiefen Schauens und Schaffens ganzer Seelenerlebnisse schloß sich an, die Energie freudigster Tatkraft und Herrschaft haben wir bereits in seinen Symphonien kennen gelernt.

Vielleicht gibt es kein Werk, das beide Energien so sicher anschaulich vor die Augen stellt, wie die

Sonata per il Pianoforte ed un Violino obligato, A-dur Op. 47, (C. V. 114),

scritta, wie Beethoven zusetzt, in un stilo molto concertante, quasi come d'un Concerto. Das Tonstück aus dem Jahre 1803, (erst am Tage der ersten Aufführung vollendet und ursprünglich für einen englischen Virtuosen, den Mulatten Bridgetower geschrieben) ist dem berühmten Geiger Rudolf Kreuzer gewidmet; konzertierend ist es genannt, weil beide Instrumente wetteifernd in ihm auftreten, nicht wetteifernd in virtuosischen Künsten, sondern im reichen Ausdruck ihres Wesens.

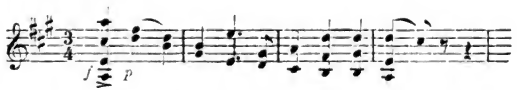
In der Zeit des Erscheinens muß gleichwohl der Anspruch an die Virtuosität ebenfalls hochgespannt oder überspannt befunden worden sein. Man fühlt dergleichen aus der Kritik der allg. mus. Zeitung von 1805 heraus, wo es heißt: „Man muss von einer Art artistischem Terrorismus befangen oder für Beethoven bis zur Verblendung gewonnen sein, wenn man hier nicht einen Belag findet, dass Beethoven sich seit einiger Zeit*) nun einmal capricire, vor allen Dingen immer ganz anders zu sein, wie andere Leute, Für zwei Virtuosen, denen nichts mehr schwer ist, die dabei so viel

*) Etwa seit der Eroica?

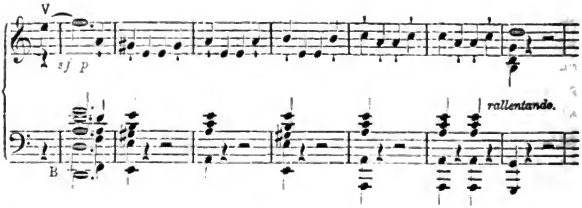
Digitized by Google

Geist und Kenntnisse besitzen, dass sie, wenn die Uebung hinzukäme, allenfalls selbst dergleichen Werke schreiben könnten*), ist diese Sonate. Ein effektvolles Presto, ein originelles schönes Andante mit höchst wunderlichen Variationen, dann wieder ein Presto, der bizarreste Satz, in einer Stunde vorzutragen, wo man auch das Groteskeste geniessen kann und mag.“ — Wir vermögen kaum, uns auf diesen Gesichtspunkt zurückzuversetzen, von dem vor nunmehr bald einem Jahrhundert über Beethoven Gericht gehalten wurde: doch ist es gut, bisweilen an dergleichen zu erinnern und des früher Ausgeführten dabei zu gedenken.

Das Werk eröffnet sich mit einem Adagio sostenuto. Die Geige tritt allein auf,



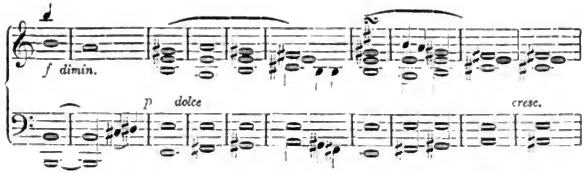
sie will kühn sich selbst gegnügen, das Pianoforte folgt in Moll, es spricht sich in beiden gleichsein ein nobler Entschluß, wie Waffenbrüder edel erregt, in leidenschaftlichem Ringen sich frei zu machen, in das Freie, Weite hinauszudringen. Dem Schluß der Einleitung in D-moll auf d—f—a dringt der strebsame Hauptsatz des Presto in A moll nach,



der emporklimmt und so freudig kühn hinüberblickt in das taghelle C-dur. Schmerzlich dringend kämpft sich der Satz in den Hauptton wieder hinein und durch ihn hindurch auf die Dominante (H-dur) von E-dur. Da ist es, wo, im Seitensatze,

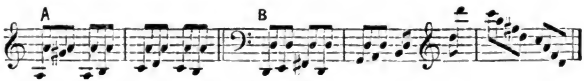
*) Der wackere Organist Kühnau in Berlin meinte, als man Mendelssohn nachrühmte, er spiele alles aus dem Kopfe: „Das ist keine Kunst! das könnt ich auch, wenn ich nicht immer Alles vergässe.“ — Buchstäblich wahr.

Digitized by Google



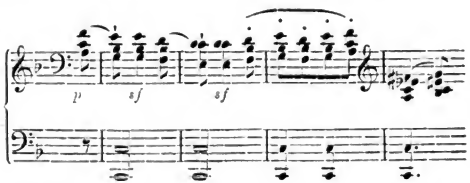
das Paar auf seiner Ringer- und Wanderbahn ruht, etwas ermattet, und doch erwärmt, beseligt.

Jenes Durchkämpfen, hier bei **A**



wiederholt am Piano und weitergeführt, kehrt (**B**) wieder und ringt sich in breiten Würfen nach E-moll zu einem zweiten Seitensatze; da nichts mehr von Rast, nichts als sieghaftes, wenn auch noch nicht klares und sonnbeleuchtetes Vordringen. Der ganze Verlauf des Presto ist ein psychologisch klar entwickelter, unter Beethovens leitender Hand leicht verständlicher Hergang.

Das Thema des Andante con Variazioni ist einer von jenen Andachtsgesängen, die nur Beethoven eingegeben wurden, in denen die Seele ruht, erlöst von aller Mühe und Spannung, kaum noch der Schmerzen gedenkend. Jungfräulich still und ernst, angehaucht von unsterblichen Erinnerungen, wallt der Gedanke Seligen gleich,



mit zögerndem Schritt in Ehrfurcht versinkend und wieder empor sich sehnend. Wir werden dem priesterlich erhabenen Bruder dieses Andante später, im Trio B-dur, Op. 97 (C. V. 169), begegnen. — Die Variationen, feingefühlte und treufestgehaltene Figurationen

Digitized by Google

beweisen mit all ihrem reizvollen Inhalte nur, daß nach dem Thema und über das Thema nichts mehr zu sagen gewesen ist.

Den Schluß macht ein Presto, A-dur, $^6/_8$,*) das heiter bis zum Mutwillen, frisch und kühn, den Lebenslauf durch Hell und Trüb hinaustanzt. — So, wie die ganze Sonate erzählt, mag sich Beethoven in jüngeren Jahren oft geträumt haben, die große, stets beabsichtigte Künstlerfahrt mit einem herzlieben Kunstgenossen als Waffengefährten vereint zu vollführen; dessen hat er sich vielleicht bei dem Geiger Kreuzer erinnert. Ob der es verstanden? gleichviel! hier wallen zwei Brüder in der Kunst, Piano und Geige, die schöne Wanderfahrt hinaus; nie sind sie nach Rüstigkeit und Innigkeit sprechender gezeichnet worden.

In dem Grundzug des Beethovenschen Charakters in der Energie, mit der er seine Aufgabe faßt und durchführt, liegt endlich auch seine Formfestigkeit begründet. Man muß diesen Begriff nur nicht nach Art der Dilettanten und der Techniker alten Schlages falsch auffassen. Die Formfestigkeit, wir kommen im Anhang darauf zurück, ist weder Unterwerfung unter fremde Vorschrift, noch Beschränkung auf irgendeine Reihe gegebener Formen. Sie ist Folge und Ausdruck kräftiger und klarer Auffassung des Vorzustellenden, sie ist in zusammengesetztern Werken Bedingung und Zeugnis eines einheitvollen; psychologisch-notwendigen Herganges. In dieser wahrhaften Bedeutung des Ausdrucks muß Beethoven neben Bach der formfesteste Tonsetzer genannt werden.

Es gibt dafür und gegen das zweideutige Lob, Beethoven sei der phantasievollste oder gar phantastischste Komponist — in dem Sinne nämlich, der in der Phantasie nicht sowohl die schöpferische, als die frei umherschweifende Tätigkeit des Geistes faßt, die gleichsam unentschlossen und richtungslos auf Schmetterlingsflügeln dahin und dorthin, vollkommen unberechenbar, schwebt, einen schlagenden Beweis. Gerade jene Richtung ist niemals wesentlicher Inhalt einer Beethovenschen Schöpfung geworden. Von Mozart besitzen wir zwei solche, die spiel- und feuervolle Phantasie zur C-dur-Fuge und die

*) Es gehörte wie Ries erzählt, ursprünglich zu der ersten Sonate (Op. 30) in A-dur mit Violine, die dem Kaiser Alexander gewidmet worden. Beethoven setzte an dessen Stelle, da es für diese Sonate doch zu glänzend sei, die Variationen, die sich jetzt dabei befinden. Bestätigt wird diese Mitteilung durch das Skizzenbuch 1801/1802, in welchem sich mehrfach in unmittelbarer Nähe von Entwürfen, aus welchem die A-dur-Sonate op. 30 entstanden ist, Ansätze zum letzten Satze der Sonate op. 47 finden.

Digitized by Google

große Cmoll-Phantasie mit der Sonate; von Bach besitzen wir neben kleinern, allenfalls hierher zu rechnenden Werken die chromatische Phantasie. Von Beethoven kann nur die

Phantasie für Pianoforte Op. 77 (O. V. 152)

aus dem Jahr 1809 hierher gerechnet werden, (die Phantasie mit Orchester und Chor gehört anderswohin und kommt später in Erwägung) und eben sie beweist, ungeachtet sie viel Anziehendes enthält, daß nicht losgebunden umhersuchende Phantasie, sondern Vertiefung der Hang seiner männlich-ernsten und durchgebildet starken Natur war.

Die Verkennung dieser bei Beethoven hervorstechenden Eigenschaft, der Formfestigkeit, hat teils darin ihren Ursprung, daß man ihr Wesen mißverstand und sie in dem buchstäblichen Festhalten der vorhandenen Formen zu finden meinte, teils darin, daß die größern Verhältnisse, in denen Beethoven sich bewegte, dem Blick ungewohnt und unmeßbar erschienen. Allein gerade da, wo das Mißverstehen entstanden, ist die Verständigung am sichersten anzuknüpfen.

Es findet sich nämlich, daß die Gestaltungen Beethovens nicht bloß stets der jedesmaligen Aufgabe gemäß oder vielmehr notwendig sind, sondern daß sie sich auch Schritt für Schritt den voraufgegangenen Gestaltungen der Vorgänger oder Beethovens anschließen.

Er ist vorwärts gegangen, nirgends abgesprungen.

Wenn Lenz mit einem emphatischen, der Cäsarenzeit entwachsenen „Princeps legibus solutus!“ die Fahne der Emanzipation über ihn schwingt und dies Ereignis an die vermeintliche zweite Stilperiode knüpft: so muß ihm und denen, die vor und mit ihm die „Befreiung von der Form“ gefeiert, geantwortet werden, daß Beethoven nicht gekommen war, die Form, das Vernunftgesetz, zu lösen, sondern zu erfüllen, in dem wahren Sinne dieses unsterblichen Wortes, daß er den Formgedanken immer weiter verfolgt und zu weitern, reichern, höhern Ergebnissen führt, und daß sich dies nicht an irgendeinen Zeitpunkt oder Zeitabschnitt knüpfen läßt, sondern vom ersten bis zum letzten Werke stattfindet. Wenn seine ersten Werke gleichwohl denen der Vorgänger enger anschließen, so ist das eben der erste Beweis für unsere Ansicht; er begann auf dem Standpunkte jener Meister und hatte keinen Grund und Antrieb, anders als sie zu gestalten. Wo ein solcher Antrieb erwachte, gab er ihm vom Anfang an Folge.

Nur zwei Nachweise.

Digitized by Google

Das Scherzo, an der Stelle der Haydn-Mozartschen Menuett, wird als Beethovensche Schöpfung bezeichnet — und ist vor allem deswegen so zu nennen, weil die früheren Komponisten wohl das Wort scherzando, auch scherzoso als Charakterbezeichnung, nicht aber das Wort Scherzo als Gattungsnamen gebrauchen. Ist nun diese neue Form etwa in einer zweiten Periode, etwa von Op. 20 bis 100 hervorgetreten? Keineswegs; wir finden es schon in den ersten Werken, Op. 1, 6, 10, 18 und schon in dem Jugendwerke von 1785, „dem höchsten Versuch in freier Schreibart" (S. 64), während sich gleichzeitig und später auch die Menuett noch findet, z. B. Op. 2, 10, 22, 31, im Septuor Op. 20 gleichzeitig mit dem Scherzo. Oder ist die Form des Scherzo von Anfang an als neuer Gattungsbegriff charakterisiert? Auch das läßt sich nicht behaupten. Anfangs ist das Wort nur Bezeichnung eines muntern Satzes, der nicht Menuett ist. Beethoven bedurfte der erheiternden Episode, für die Haydn und Mozart fast ausschließlich die Menuett gebraucht. Schon bei dem letztern weicht bisweilen der Menuett genannte Satz vom Menuett-Charakter bezeichnend ab; die Haydnsche Menuett hat ihn angeregt, kann ihn aber nicht fesseln, weil er eben ein anderer ist. Hier tritt Beethoven an; aber der rastlose Fortschrittstrieb, der ihn das ganze Leben hindurch bewegt, führt ihn Schritt für Schritt weiter, und das Scherzo, das in der G-dur-Sonate Op. 14 seinen Namen dem schalkhaften Finale leihen muß, wird allgemach Schritt für Schritt zur Humoreske, zum Abbild und Ausdruck der Entfremdung, die der unveränderten Welt gegenüber ein ihr entwachsenes Gemüt ergreift, zu einem ganz selbständigen, in sich selber berechtigten Lebensakte.

Die Zusammenstellung verschiedener Sätze zu einem größeren Ganzen erfolgte bei den Vorgängern so, daß in der Regel drei Sätze für die Sonate, vier Sätze für Symphonie, Quatuor usw. verwendet wurden. Hier knüpft Beethoven an. Seine Trios Op. 1 und Quartette Op. 18, sein Quintett Op. 29, seine Symphonien Op. 21, 36, 55 zeigen die Vierzahl der Sätze. Wenn er dieselbe, abweichend von den Vorgängern, auch auf die Mehrzahl der Sonaten anwendet, so spricht sich darin das uns schon Bekannte aus, daß ihm die Sonate gewichtiger, gehaltvoller geworden war; an sich selber ist der Formfortschritt, Übertragung der Vierzahl von einigen Gattungen auf eine nächstverwandte fast gleiche, nicht erheblich. Er wird auch nicht einmal festgehalten; in der großen Sonate Op. 47 genügen drei Sätze, für den Inhalt wäre Menuett oder

Digitized by Google

Scherzo lächerlich gewesen. Im Septuor Op. 20, in der Pastoralsymphonie Op. 68 geht nun Beethoven über die Vierzahl hinaus: er tut damit nicht mehr, als die Vorgänger in ihren Kassationen, Serenaten usw. auch getan, im Septuor gleich ihnen aus bloßer Musiklust, in der Pastoralsymphonie nach Erfordern des Gegenstandes. Anderwärts findet er sich bewogen, unter der Dreizahl zu bleiben, wenn nämlich die Aufgabe nicht mehr Sätze forderte oder ertrug. So war die Sonate Op. 54 mit zwei lebhaften Sätzen begnügt; was hätte sie mit einem Adagio anfangen sollen? so fand sich Beethoven bewogen, das Adagio der C-dur-Sonate Op. 53 zurückzunehmen und durch ein bloßes Einleitungs-Adagio zu ersetzen. Kurz, jede Gestaltung in jeder Periode seines Wirkens ist rein sachgemäß, nirgends herkömmlich, nirgends neuerungssüchtig. Damit erweist sich Beethoven als Künstler.

Gedenken wir am Ende dieser Rück- und Umschau eines unvergeßlichen Werkes aus dieser Zeit, der

Sechs geistlichen Lieder von Gellert, (C. V. 122),

die als Op. 48 Ende 1803 entstanden und herausgegeben worden sind.

Wir haben uns erzählen lassen, daß Haydn den Beethoven einen Atheïsten gescholten. Das war er nicht; vielleicht ist überhaupt kein Dichter ohne den Gedanken der lebendigen und vernünftigen Einheit des Weltalls möglich und ohne den Trieb, sich dieses Alleben und diese Allvernunft in einem einigen Gott oder mehreren Göttern zu personifizieren. Von Beethoven ist dies urkundlich erwiesen. Er hatte zwei Aufschriften am Tempel der Göttin Neith aus Champollions „Gemälde von Aegypten" eigenhändig abgeschrieben, in Rahmen fassen lassen und lange Jahre stets auf seinem Schreibtische vor sich stehen. Sie lauten:

I.

Ich bin, was da ist. Ich bin alles, was ist, was war und was sein wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben.

II.

Er ist einzig von ihm selbst, und diesem einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig.

und galten ihm für den Inbegriff der höchsten und reinsten Religion.*)

*) Er, der trotz aller in Leben und Schaffen bewiesener Religiosität doch sein Seelenheil nicht an den Buchstaben des kirchlichen Dogmas hing, war natürlich für jeden wahrhaften Ausdruck des Gottesbewußtseins empfänglich,

Digitized by Google

Ihm war diese Schrift ein teurer Schatz, Schindler bewahrte sie als Reliquie seines unsterblichen Freundes.

In dem Sinne dieser seiner Glaubensstellung hat nun Beethoven die Gellertschen Gesänge in Frömmigkeit und wahrer Andacht aus einfältigem Herzen gesungen, so treu und ganz ihnen hingegeben, daß sie neben allem ältern und neuern fortleben werden, so lange Gemüt und Lippen sich unschuldvoller Frömmigkeit öffnen. Die Begleitung erinnert oft an sanften Orgelklang, der den ehemaligen Organisten vom verlassenen Positiv in der Bonner Hofkirche her umschwebt haben mag: auch hier hatt' er „das Amt zu celebriren", aber nach freiem Herzensdrang. Die Singstimme — dies sei für künftige Erinnerungen angemerkt — ist, wie in Adelaide und andern Werken dieser Zeit, durchaus wohl behandelt; selbst jenes $\bar{\bar{e}}$, das im ersten Liede sechs Takte lang feststeht im innig vertieften Hinschauen auf den, der „meine Burg, mein Fels, mein Hort" ist, muß damals bei der tiefern Stimmung nicht so bedenklich gewesen sein wie jetzt, wo es in den Stimmbruch der meisten Sänger fällt. Der Gesang, Wort und Ton, ist wohl und durchaus treffend auf den Sinn der Gedichte hingerichtet.

Das erste Lied, „Bitten — denn ich will vor dir beten", ertönt feierlich und mit Andacht über dem stillgehenden Basse. Das zweite, „Nächstenliebe" ist lehrhaft ereifert und dabei von Lieb' und Sanftmut ganz durchdrungen. Von tiefster Bedeutung ist der dritte Gesang „vom Tode" (Fis-moll), eines der Nachtgemälde, für das nur

---

welchem Volk oder welcher Zeit auch die konkrete Fassung durch das Wort entstammen mochte. In dem Tagebuche von 1811—1818 findet sich eine Stelle aus der indischen Literatur notiert: „Gott ist immateriell; da er unsichtbar ist, so kann er keine Gestalt haben. Aber aus dem, was wir von seinen Werken gewahr werden, können wir schließen, daß er ewig, allmächtig, allwissend und allgegenwärtig ist. Was frei von aller Lust und Begier, das ist der Mächtige. Er allein — kein größerer ist als er." Hat er dies für sich abgeschrieben, weil er die ihm zur Überzeugung gewordene Einheit von Sittlichkeit und Gotterfülltheit darin bezeugt fand, so hat er sicher mit Begeisterung in einem Konversationshefte verzeichnet: „Das moralische Gesetz in uns und der gestirnte Himmel über uns. Kant!!!" Schindler hat gewiß recht, wenn er von ihm urteilt, daß er, „ohne eine gemachte Theorie vor Augen zu haben, doch Gott in der Welt, wie auch die Welt in Gott" erkannt hat. Daher entsprechen seinem Gemütsleben besonders „Christian Sturms Betrachtungen der Werke Gottes in der Natur", ein Buch, das er viele Jahre lang als eine Art Hauspostille gebrauchte, um aus ihm in bedrängten Lagen Trost zu schöpfen. cf. Kalischer „Beethoven als religiöser Mensch" in Nr. 24 u. 25 der Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung 1883.

Digitized by Google

Beethovens Palette die Farben bot. Viel heiße Angst brütet hier, Hochaufschrecken bei dem Gedanken: „Was ist's, das ich vielleicht noch zu leben habe?“ Gespensterhaft tritt das „Denk', o Mensch, an deinen Tod!“ hinein; zuletzt schwingt in dumpfhallender Tiefe die Sterbeglocke. Man kennt Beethoven nicht vollständig ohne diesen Gesang der Zerknirschung.

Schwungvoll wird der Hymnus „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“ gesungen: stillbrütender Tiefklang, als wenn das Meer der Ewigkeit rauschte, trägt die Frage: „Wer zählt der Himmel unzählbare Sterne?“ Der fünfte Gesang redet im Eifer Davidischer Psalmen von Gottes Macht und Vorsehung. Das sechste Lied ist eher Kirchenkantate für häusliche Andacht zu nennen. Der erste Vers, „An dir allein hab' ich gesündigt“, reuig, sanft, eindringlich Flehn um Gnade, bildet gewissermaßen die Einleitung. Die folgenden Verse werden durch ein Vorspiel, wie von Violoncellen, Bässen, Fagotten, eingeführt und durchweg figural, kirchenmäßig unter Beibehaltung der fromm-freudigen Melodie begleitet, Vers 1 („Früh woll'st du mich mit deiner Gnade füllen“) mit schmeichelnder Oberstimme, wie man Violinen zu führen liebt, und stützendem Basse; Vers 2 („Laß deinen Weg mich freudig wallen“) mit schwungvoller und regsamer Oberstimme und mutigem hörnerartigem Untersatz; Vers 3 (Herr, eile du, mir beizustehn“) mit strömenden Bässen, die von den Violinen gesänftigt, in freudiger Bestätigung abgelöst werden.

Wie viel Tausende haben sich schon an diesen Gesängen erbaut! und wie viele werden es noch!

Leonore.*)

Und nun sollte der sehnlichste Wunsch jedes Musikers auch ihm in Erfüllung gehen, eine Oper sollte er schreiben. Was regt sich nicht alles im Komponisten bei diesem Worte! Welche Aussichten, Vorsätze, Pläne! Schaffen aus der Fülle, Gesang aller Art! Chöre! das weiteste Orchester! alle Gattungen vom Lied bis zum reichgewebten Finale! Lust, Tanz, Andacht, Liebe, Trauer,

*) cf. Chronol. Verzeichnis Nr. 130 (a, b, c, d) und Nr. 187.

Digitized by Google

alle Stimmungen und Leidenschaften, — die ganze Welt im Glanze neuer Schöpfung funkelt vor dem innern Auge! Alles, was man nur in sich fühlt und innerlich geschaut und geahnt hat, soll Gestalt gewinnen, soll Leben, Person und Handlung werden und mit der Macht vollen hör- und schaubaren Lebens, in greifbarer Wirklichkeit vor diese versammelten Tausende treten und ihr Gemüt wecken, ihre Seele läutern und erweiten und erheben, und auf den Schöpfer des glücklichen Werkes zurückströmen im Glanze des Ruhmes — Erleichterung und Bürgschaft für eine weite Laufbahn voll Taten, die in sich selber schon lohnende Beglückungen sind.

Welcher Musiker hat nicht diesen Traum geträumt! Wie vielen ist es nur Traum geblieben, wie vielen hat sich der Erfolg anders erwiesen, als sie ihn sich vorgestellt! Auch Beethoven sollte davon zu erfahren haben.

Es ist aber, ehe man sich dem Betrachten solcher Unternehmungen und ihres Erfolges hingibt, Erwägung des Verhaltens der Unternehmenden wohl zu empfehlen, damit man durch den Ausgang nicht allzusehr befremdet werde.

Wie gehen denn die meisten Musiker an ein solches, nach allen Seiten hin wichtiges Unternehmen? — In der Tat folgen sie nur jenen allgemeinen Antrieben. Zur Verwirklichung bringen sie ihr Talent, ihr Geschick, den redlichsten Willen, mit einem Worte: den ganzen Musiker mit — und nicht mehr. Nun ist aber eine Oper nicht bloß Musik; sie ist Drama in Musik, sie bedarf zur Verwirklichung ihres dramatischen Inhalts der Szene. Und um diese beiden Momente, deren einer, das Drama, die Musik selber bedingt, deren anderer, die Szene, Schritt für Schritt beachtet und bemessen sein will, — wie viele von den Hunderten deutscher Opernkomponisten hat sich ernstlich um sie bemüht?

Der hierin als höchstes Muster dastand in Beethovens Zeit und heute noch dasteht, einigermaßen noch ein Zeitgenosse, das war Gluck. Allein wir haben schon (S. 62) bemerken müssen, daß gerade er ohne allen Einfluß auf Beethoven geblieben. Die Kompositionen weisen nirgends auf einen solchen hin, während sie wenigstens auf Verwandtschaft mit Bach, Haydn, Mozart, vielleicht auch Händel hindeuten. Was auch sollte die beiden Männer zusammenbringen, von denen der eine seine Musik gern an Wort und Handlung dahingab, während dem andern das ganze Leben in Musik aufging.

Vielleicht aber bedurfte Beethoven keines Leiters und keines

Digitized by Google

Vorbildes, hatte er sich doch mit den großen Dramatikern, mit Schiller und Goethe und vor allen Shakespeare bekannt gemacht und die Alten, auch den Aristoteles gelesen! Es war aber auch hier zu beobachten, daß Tausende vorzüglicher Menschen Kunst- und Dichterwerke genießen, tief auf ihr Gemüt einwirken lassen, während unter Tausenden kaum einer dadurch in der Erkenntnis vom Bau und Wesen jener Werke gefördert wird. Auch ist der Weg von jenen Dichtern zur Oper sehr weit. Gluck selber war nicht aus sich allein und auf den ersten Wurf zu seiner Oper gelangt: er hatte sich vom Standpunkte der italienischen Oper aus in deutlich erkennbaren Fortschritten und zuletzt unter dem Einflusse französischer Dramaturgie und Poesie zu seiner aulidischen Iphigenie emporgearbeitet. Da stand er auf einsamer Höh; seine Idee hatte zunächst nur mittelmäßige Nachfolger, unter ihnen Anton Schweitzer, in Frankreich Nicolas Méhul, später in weit höherer Begabung den Napoleoniden Spontini, in Deutschland später Bernhard Klein und zuletzt mit ausgeprägterer Eigentümlichkeit Richard Wagner.

Beethoven konnte sich Gluck, an dem jede Faser ihm fremd war — bis auf die schlagfertige Tatkraft des Rhythmus vielleicht — nicht anschließen, noch fand er in sich selber reformatorischen Trieb für die Oper. Er trat an Mozarts Seite. Wir haben erzählt, daß er Méhuls und Cherubinis Opern, besonders die letzteren, in der Zeit seiner Opernkomposition mit großer Aufmerksamkeit gehört und von Cherubini viel gehalten. Indes in Cherubini, der überhaupt in den Grundzügen seines Schaffens nicht eigentlich original war, sondern sich bald der italischen, bald der französischen, bald der deutschen Richtung anschloß, konnte er nichts finden, was er nicht vollendeter und besonders ihm verwandter und ansprechender in Mozart gefunden hätte. Der Deutsche trat zum Deutschen, das ist naturgemäß: seine Oper zeugt überall dafür, sie ist durchaus deutschen Gemüts, hat alle Kraft und auch die Schwächen deutscher Opernart, nichts von der italienisch-französisch-deutschen Faktur Cherubinis, von seiner Glätte und anfröstelnden Kälte.

Gleichwohl waren die äußeren Umstände, welche Beethoven zur Opernkomposition führten, dazu angetan, ihn, wenn er überhaupt fähig gewesen wäre, vom Kunstideale abliegende Gesichtspunkte in sein Schaffen aufzunehmen, in eine Art von Rivalität und Konkurrenz mit Cherubini hineinzutreiben. Der Dramatiker bedarf

Digitized by Google

der Bühne, wenn er seine Schöpfungen in das blühende Leben überführen will, diejenigen aber, welche an der Spitze eines solchen Kunstinstitutes stehen, fassen ihre Aufgabe oft mehr von der geschäftlichen als der künstlerischen Seite auf. Cherubinis Opern dienten in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts den Leitern der beiden Haupttheater Wiens als Mittel, einander beim Publikum den Vorrang streitig zu machen. Denn die Musiker der Kaiserstadt selbst erwiesen sich damals auf dem Gebiete der Oper wenig ergiebig. Daher zog man die Werke der Ausländer herbei. Schikaneder, Besitzer und Direktor des K. K. privilegierten Schauspielhauses an der Wien (auf der Wieden) ließ „zur Belebung des Interesses am musikalischen Drama“ am 23. März 1802 Lodoiska von Cherubini aufführen, und zwar mit großem Erfolg. Infolgedessen studierte Baron Braun, der Leiter des K. K. Hoftheaters, den Wasserträger ein. Aber Schikaneder kam ihm zuvor. Denn am Tage vor der Aufführung im Hoftheater, am 13. August 1802, ließ er die nämliche Oper unter dem Namen Graf Armand in Szene gehen. Die Eifersucht beider Institute ward natürlich hierdurch gesteigert. Braun brachte am 6. November Medea auf die Bühne, Schikaneder folgte am 18. Dezember mit dem Bernhardsberg (Elise). Cherubini selbst ward durch die glänzenden Erfolge aller dieser Werke bald in Wien der gefeiertste Opernkomponist. Die allgemeine musikalische Zeitung sprach nicht mehr von einem gewissen, sondern von dem großen Cherubini. Diese günstige Situation suchte Braun auszunutzen, indem er nach Paris reiste und jenen zu einer Opernkomposition für sein Theater gewann. Schikaneder seinerseits wandte sich Anfang 1803 an Beethoven, in der wohlbegründeten Meinung, daß dieser der rechte Mann sei, auf dem Gebiete der Oper etwas Epoche Machendes zu schaffen.

Beethoven nahm den Auftrag Schikaneders an, natürlich unbekümmert um jenen direktoralen Wetteifer. Ihn fesselte einzig und allein die übrigens auch unter günstigen Bedingungen gebotene Gelegenheit, in einer Gattung, der er bisher nicht näher getreten, seine Kräfte zu versuchen. Bald ward auch das Publikum, wahrscheinlich durch Schikaneders kluge Fürsorge, von dem ihm dereinst bevorstehenden Genusse literarisch verständigt. Schon am 30. März 1803 berichtet die Leipziger Allg. musik. Zeitung in einem, Ende Februar aus Wien geschriebenen Briefe, daß Beethoven eine Oper für das Theater an der Wien komponiere! ferner der „Freimüthige“, eine von Kotzebue herausgegebene Zeitschrift, am 17. Mai 1803,

Digitized by Google

daß er dafür nebst freier Wohnung von der Einnahme der 10 ersten Vorstellungen 10 % erhalten werde; endlich die Zeitung „für die elegante Welt“ vom 2. August 1803 meldet in einem Wiener Bericht vom 28. Juni 1803, daß Beethoven ein von Schikaneder gedichtetes Libretto in Musik setze.

Welcher Stoff lag ihm vor? Da es sich um einen Schikanederschen Text handelte, jedenfalls zunächst nicht Leonore. Im musikalischen Nachlasse Beethovens fand sich ein von seiner Hand geschriebenes Gesangstück mit Orchesterbegleitung, das jetzt im Archive der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien aufbewahrt wird. Aus dem Texte (in Nottebohms Beethoveniana S. 83 ff. abgedruckt) ergibt sich folgender Vorgang. Poros (der König?) belauscht mit einem Ungenannten die nächtliche Zusammenkunft seiner Tochter Volivia mit ihrem Geliebten Sartagones, dem Sohne seines Todfeindes. Er beschließt, ermuntert durch seinen Begleiter, einen Nebenbuhler des Sartagones, die Verbindung zu hindern, andernfalls die Tochter zu verstoßen. Eben wollen die Liebenden, da der Tag graut, sich trennen, um am Morgen den Segen des Vaters zu erbitten, da tritt dieser zornentbrannt zwischen sie. Allem Flehen bleibt er taub. Erst als der Verlobte in Verzweiflung sich töten will, gibt Porus den Widerstand auf, überzeugt von der Aufrichtigkeit und Energie dieser Liebe. Dieser Vorgang ist musikalisch in 3 Sätzen dargestellt. Den Anfang macht ein rascher Satz in G-moll, ein Duett zwischen Porus und dem Ungenannten, dann folgt ein langsameres Duett in E-dur zwischen den Liebenden, endlich ein mehr rezitativisches Stück, an dem alle 4 Personen beteiligt sind, es bringt die dramatische Entscheidung. Den Schluß bildet ein vierter Satz, ein weit ausgeführtes Terzett in G-dur, in dem die Liebenden unter den Segnungen des Porus sich ihrer Freude hingeben und einander ewige Treue schwören. Dieses Terzett, mit den Worten „Nie war ich so froh wie heute, niemals fühlt' ich diese Freude“ beginnend, stimmt im wesentlichen im Hauptthema und zum Teil auch in der Begleitung, mit der ersten Gestalt des Duetts zwischen Leonore und Florestan „O namenlose Freude“ überein. Da nicht anzunehmen ist, daß Beethoven für dieses Terzett seine vollendete und bekannt gewordene Oper geplündert hat, so muß dasselbe früher als Fidelio komponiert sein, und es ergibt sich zwanglos, daß dieses Gesangstück uns als einziger Rest der Opernarbeit vom Jahre 1803 geblieben ist. Skizziert ist es unter allen Umständen in diesem

Digitized by Google

letzgenannten Jahre. Dies folgt aus dem von Nottebohm herausgegebenen Skizzenbuch vom Jahre 1803, welches wir schon wiederholt, namentlich bei Besprechung der Eroica erwähnt haben. In diesem Buche finden sich S. 96—120 Vorarbeiten zu jenem Gesangstück, außerdem zu einer, wie es scheint, nicht über die Skizzierung hinausgekommenen Arie, die sich zweifellos an dasselbe anschließen sollte. Der ungenannte Nebenbuhler beschwört die Rachegötter um Vergeltung für seine Niederlage und gibt sich dafür in ihren Dienst. Da mit dieser Wendung dem Schicksale der Liebenden noch eine längere und gefahrvolle Prüfungszeit vorgezeichnet wird, so nehmen wir an, daß die hier besprochenen Piecen den ersten Teil der unfertig gebliebenen Oper bilden sollten, wenngleich auch denkbar ist, daß diese Liebesszenen nur als Episoden einem größeren Ganzen, vielleicht einer Oper „Alexander" angehören sollten. Darüber lassen sich nur Vermutungen aufstellen, auch das ist nicht völlig sicher, ob der Text zu dieser liegen gebliebenen Oper von Schikaneder verfaßt war. Zum Glück ist die Frage nicht von Wichtigkeit. Das Entscheidende ist, daß Beethovens Vorhaben diesmal nicht zur Verwirklichung gelangte. Fast scheint es, als hätten Beethoven innere Bedenken gegen den Stoff gehemmt. Allerdings würde dieser ja nicht unergiebig an dramatischen Situationen gewesen sein und besonders, wenn die Zauberwelt Indiens im Verein mit hellenischer Heldenhaftigkeit dargestellt werden sollte, hinreichend Gelegenheit zu theatralischen Wirkungen gegeben haben — aber ein Beethoven wollte auch als Opernkomponist zuvörderst rein persönlich und im tiefsten Innern ergriffen sein, ehe seine künstlerischen Kräfte ihr freies Schaffen beginnen konnten. Ähnliche Stoffe wie dieser haben ihm später nach der Leonore oft genug vorgelegen, aber keiner vermochte ihn dauernd zu fesseln. So wird auch in diesem Falle die Abneigung gegen einen solchen Text der Grund der bald erfolgten Zurücklegung der Arbeit gewesen sein. War er doch erst spät und zögernd ans Werk gegangen. Schon im Juni 1803 im Besitz des Libretto, war er doch erst am 2. November desselben Jahres, wie er ausdrücklich in einem Brief an den Maler Macco ausspricht, im Begriffe an seiner Oper *anzufangen*. Zwar war er bis in den Herbst hinein mit der Vollendung der Eroica beschäftigt, der Hauptarbeit dieses Sommers — gleichwohl würde er seiner *Gewohnheit* gemäß, die durch fast alle vorhandenen Skizzenbücher bezeugt wird, an *mehreren Aufgaben zugleich* zu arbeiten, hier *abschließend*, dort *vorbereitend*, auch inmitten der abschließenden Tätigkeit an

Digitized by Google

der Symphonie Muße gefunden haben, an der Oper zu komponieren, wäre ihm diese Oper überhaupt Herzenssache gewesen.

Aber nicht lange mehr sollte er harren. Das Jahr 1804 erlöste ihn bald nach seinem Beginne von der höchst wahrscheinlich unsympathischen Aufgabe und brachte ihm auch den rechten Stoff. Mitte Februar nämlich erwarb Freiherr von Braun auch das Theater an der Wien für den Hof. Schikaneder trat aus allen Beziehungen zu dem Institut und an seiner Stelle ward Joseph von Sonnleithner*) Regisseur desselben. Beethoven behielt sein Engagement als Komponist einer Oper für das Theater, auch die freie Wohnung in demselben. Aber jene Wandlung in der Leitung ward für ihn ein in doppelter Beziehung glückliches Ereignis, denn einerseits wurde er von der nur widerwillig aufrecht erhaltenen Verpflichtung gegen den vorigen Direktor befreit, andererseits fand er in Sonnleithner den Dichter, der ihm einen Text verfaßte, für dessen wesentlichen Gehalt er sich erwärmen und begeistern konnte. Ehe Nottebohm, der für die Beethovenforschung zu früh Verstorbene, diesem Gegenstand seine Aufmerksamkeit zuwandte, galt die von Friedrich Treitschke (Orpheus für das Jahr 1841 S. 258) herstammende Überlieferung, Joseph Sonnleithner habe Ende 1804 im Auftrage des Freiherrn von Braun die Besorgung des Leonoretextbuches für Beethoven übernommen und dieser habe innerhalb der kurzen Frist bis zum Sommer 1805 dasselbe komponiert. Nottebohm hat die Unrichtigkeit der Aussagen Treitschkes nachgewiesen. Zuvörderst macht er darauf aufmerksam, daß letzterer für diese Zeit des Beethovenschen Schaffens als klassischer Zeuge nicht gelten kann, da er damals Beethoven persönlich vielleicht nicht einmal kannte, sicher aber näheren Verkehr mit ihm nicht hatte und überdies schon als Regisseur und Dichter der Hofoper den Unternehmungen des Theaters an der Wien fernstand. Treitschke bringt auch gar keinen Beweis für seine Behauptungen, und diesen selbst stehen von

*) Geboren in Wien 1765. Ursprünglich Rechtsbeflissener, brachte er es bis zur Stellung eines Kreiskommissärs und K. K. Hof-Koncipisten. Aber künstlerische Beanlagung führte ihn daneben zur Musik, deren Geschichte zu erforschen und darzustellen er sich vornahm. Zu diesem Zwecke machte er von 1798—1802 weite Reisen durch das nördliche Europa. Nach seiner Rückkehr legte er das gesammelte Material in die Hände Forkels, damit dieser es für seine „Geschichte der Musik in Denkmälern" benutze. Er selbst wurde einer der Gründer des Künstler- und Industriekomptoirs in Wien und am 14. 2. 1804 erhielt er die Stellung eines Hoftheater-Sekretärs.

Digitized by Google

Augen- und Ohrenzeugen widersprechende Nachrichten gegenüber, die durch objektive Tatsachen und Verhältnisse beglaubigt werden.

Ries nämlich, damals Schüler Beethovens und immer in seiner Nähe, berichtet, daß letzterer, als er am Fidelio komponierte, im Theater an der Wien wohnte. Nun wohnte Beethoven zwar 1803 und länger im Theatergebäude, spätestens aber vom Frühjahr 1804 ab im sogenannten roten Hause in der Alservorstadt. Er hatte, wie Ries ebenfalls angibt, seine kostenfreie Wohnung, weil sie nach dem Hofe lag, mit einem Mietslogis vertauscht, das ihm während der Arbeit Aussicht, Licht und Luft gewährte. Da nun nicht nachgewiesen werden kann, daß Beethoven nachträglich wieder in das Theater zurückgekehrt ist, so muß er vor Frühjahr 1804 mit Fidelio beschäftigt gewesen sein. Ähnlich berichtet J. von Seyfried, damals Kapellmeister an jenem Theater. —

Ferner — in demselben Skizzenbuche, welches die Entwürfe zu dem oben besprochenen Opernfragmente enthält, finden sich auch Entwürfe zu den 5 ersten Nummern der Oper Fidelio, also zur Arie Marzellinens, zu dem Duett zwischen ihr und Jacquino, zu dem später gestrichenen Terzett zwischen beiden und Rocco, dann zu dem Quartett „Mir ist so wunderbar", endlich zur Arie Roccos. Nun ist dies Skizzenbuch, wie sich aus seinem Inhalte ergibt, unter keinen Umständen länger als bis in den September 1804 hinein benutzt worden, höchst wahrscheinlich nur bis in den Frühling. Aus der Stellung, welche die Leonoreskizzen in dem Buche einnehmen, ergibt sich, daß sie höchstens ein Vierteljahr später fallen, als die zur zurückgelegten Oper. Ist nun, wie oben ausgeführt worden, jene liegen gebliebene Opernszene im November 1803 begonnen worden, so würde Beethoven die erste Hand an Fidelio im Februar, spätestens im März 1804 gelegt haben,*) ein

*) Das Skizzenbuch fällt seinem Hauptinhalte nach, der, wie bekannt, der Eroica zugehört, in das Jahr 1803. Doch reicht der Gebrauch des Buches einerseits ins Jahr 1802 zurück, andererseits greift es in einen guten Teil des Jahres 1804 hinein. Es scheint sich an das Skizzenbuch von 1801—1802, welches etwa bis in den Oktober 1802 hinein benutzt wurde, unmittelbar anzuschließen. Während dort zwischen Arbeiten zu dem 2. und 4. Satz der zweiten Symphonie das Thema zu Rule Britannia erscheint, werden hier gleich im Anfange Variationen dazu entworfen. Wir dürfen also den Spätherbst 1802 als den frühesten Termin, wo die Benutzung des letzteren Skizzenbuches begonnen hat, ansehen. Aber auch der späteste ergibt sich unschwer. Auf der letzten inneren Seite des Umschlages findet sich der Titel der Violinsonate Op. 47: „Sonata scritta in un stilo molto concartante quasi come d'un Concerto."

Digitized by Google

Ergebnis, welches auf das glücklichste übereinstimmt mit Ries' und Seyfrieds Angaben. Natürlich muß er zur selbigen Zeit auch das Textbuch Sonnleithners schon besessen haben. Das letztere folgt auch aus einem andern Umstande. Am 3. Oktober 1804 wurde in Dresden, und zwar, wie die Leipziger Allg. musik. Zeitung

---

Am 3. Februar 1804 wurde die Verlagszession der Sonate an Simrock unterschrieben. Dieser Titel wird also nicht viel später auf dem Umschlage notiert sein, spätestens aber ist es im September 1804 geschehen, andernfalls würde, da in diesem Monate die Widmung an R. Kreutzer erfolgte, auf der Notiz der Zusatz, mit dem die Sonate bei sonst übereinstimmendem Titel später erschien „Composta e dedicata al suo amico R. Kreutzer" schwerlich fehlen. Eine andere Erscheinung führt mit größerer Sicherheit auf den ersten Teil des Jahres als Zeit des Abschlusses unseres Skizzenbuches zurück. Das Buch zählt 182 Seiten. Innerhalb der letzten Dekade kommen Skizzen zum Oratorium Christus am Ölberge vor, die einer teilweisen Umarbeitung von Stellen der bereits fertigen Partitur gelten. Nun wurde das Oratorium zum dritten Male am 27. März 1804 aufgeführt; es ist wahrscheinlich, daß diese Umarbeitung in Aussicht dieser Aufführung, und zwar kurz vorher, unternommen ist.

Umfaßt also das Skizzenbuch den Zeitraum zwischen November 1802 und April 1804, so verteilen sich die in jenem Buche vorkommenden Skizzierungen über den Zeitraum so, daß (wir sehen von kleineren Kompositionen ab) zunächst die Eroica bis tief in den Herbst 1803 hinein gearbeitet (B. 3 des Buches bis S. 93) und im wesentlichen vollendet wird. Denn wenn uns auch nur sehr gründliche und weit vorgerückte Detailarbeit, kein fertiges Produkt entgegentritt, so erzählt uns doch übereinstimmend mit K. Czerny ein glaubwürdiger Landsmann Beethovens, J. Mähler, er habe Beethoven im Herbst 1803 mit Beendigung der Symphonie beschäftigt gefunden und das Finale von ihm spielen gehört. Wenn wir an einer früheren Stelle (S. 247) als Monat des Abschlusses den Mai 1804 bezeichneten, so ist einerseits an den Anfang dieses Monats zu denken, da Napoleon am 18. Mai Kaiser wurde, andererseits muß man das Wort Abschluß in dem Sinne der endgültigen Feststellung jeder einzelnen Partiturstelle verstehen. — Auf die Eroicaskizzen folgten dann fast unmittelbar die Vorarbeiten zur liegen gebliebenen Oper (S. 96—120), dann auf den nächsten 26 Seiten Vorarbeiten zur C-dur-Sonate Op. 53, endlich auf S. 146—167 die Leonorenentwürfe. War der erste Opernversuch im November 1803, wie wir früher gesehen, gemacht, so fällt der zweite glücklichere seinem Anfange nach wenige Monate später, also in den Februar, spätestens März 1804. Übrigens finden sich mitten zwischen den Arbeiten zur Leonore außer einer ziemlichen Anzahl kleiner Ansätze zu unausgeführt gebliebenen Musikstücken einige Takte des Klavierkonzerts in G-dur, Entwürfe zum dritten Satz der C-moll-Symphonie und zu vielem andern: ein Beweis, daß die Arbeit zur Leonore damals keine sehr dringende war und daß die Zeit noch nicht gekommen, wo er der Oper seine Kraft vorzugsweise widmete. Auch dieser Umstand spricht dafür, daß diese Skizzen einer viel früheren Zeit angehören als derjenigen, in welche Treitschke die Entstehung des Textbuches und den Beginn der Arbeit Beethovens setzte.

Digitized by Google

vom 24. Oktober verbreitet, unter großem Beifall Paers Leonore aufgeführt, eine Oper nicht bloß gleichen Namens, sondern auch gleichen Stoffes und inhaltlich gleichen Textes. Das italienische Libretto der letzteren war wie das deutsche des Sonnleithner verfaßt nach einem schon mehrere Jahre früher entstandenen und in Musik gesetzten französischen Textbuche. Nun waren in jenen Jahren Paers Opern in Wien allgemein beliebt, eine Inszenierung seiner Leonore wäre also dem Wunsche des Publikums zweifellos entsprechend gewesen. In Erwägung dessen ist es nicht glaublich, daß die Direktion des Wiener Hoftheaters, die sicherlich bei der Wahl des Stoffes eine mitentscheidende Stimme hatte, noch Ende 1804 den Mut gehabt haben sollte, Beethoven, einen im Opernfache doch noch nicht erprobten Komponisten, mit der musikalischen Illustration desselben Textes zu betrauen, vergessend, daß Paers Leonore ihren Weg ebensogut nach Wien finden würde, wie alle anderen Opern desselben. Es wäre von vornherein ein bedenkliches Unternehmen gewesen, denselben Stoff konkurrierend bearbeiten zu lassen. Im Gegenteil, die Direktion sowohl, wie Sonnleithner und Beethoven selbst werden keine Ahnung gehabt haben, daß ihnen, noch ehe des letzteren Werk vollendet sein konnte, eine Konkurrenz durch Paer entstehen würde. Mithin können wir die Zeit, wo dies Sujet für Beethoven gewählt wurde, nicht nahe genug an den Anfang des Jahres 1804 gerückt denken, und auch diese Erwägung ergibt, daß Beethovens Oper schon vor dem Frühling 1804 im Entstehen begriffen war.

So übernahm Beethoven den Leonoretext arglos und unbefangen und ging „rüstig, mit Lust und Liebe", wie Seyfried schreibt, ans Werk. Möglich, daß die Arbeit während des Sommers 1804 noch weit von der endgültigen Gestalt entfernt blieb, welche später hervortrat, jedenfalls aber entstammt der Plan des Ganzen und die musikalische Erfindung dieser frühen Zeit, auch wird die Ausführung der Entwürfe so weit gefördert sein, daß nach dem Bekanntwerden der Paerschen Oper an ein Zurücklegen nicht mehr zu denken war. Nun einmal gegen Wissen und Willen in den Wettkampf hineingeraten, fürchtete natürlich ein Beethoven bei der Eigenartigkeit seiner künstlerischen Richtung, bei der Selbständigkeit seines rein sachlichen Standpunktes, seinen Vorgänger nicht. Im Jahre 1805, während der Sommerfrische in Hetzendorf, legte er die, wie er damals glaubte, letzte Hand an das Werk und kam gegen Ende der Saison mit der fertigen Partitur nach Wien zurück. Wenn man erwägt, daß schon am 20. November die erste Aufführung erfolgte, daß das Aus-

Digitized by Google

schreiben der Rollen, das Vervielfältigen der Orchesterstimmen, vor allem das Einstudieren und die Proben wenigstens einen Monat erforderten, so muß man sich Beethovens Arbeit an der Oper mit dem Anfang Oktober spätestens beendet denken. Wir werden sehen, wie viel Mühe und Nacharbeit ihm das Werk noch kosten sollte! —

Doch es ist hohe Zeit, daß wir von diesen Äußerlichkeiten absehen und an das Werk selbst herantreten.

Wie oben erwähnt, hatten Sonnleithner und der Verfasser des Paerschen Libretto ein französisches Original bearbeitet. J. N. Bouilly, der Dichter des Libretto „les deux journées" (Wasserträger) hatte 1798 ein angeblich spanisches Sujet zu einer Operette unter dem Titel Léonore ou l'amour conjugal gestaltet. Pierre Gaveaux, Sänger am Theater Feydeau in Paris, die Musik dazu geschrieben und noch in demselben Jahre dort aufgeführt. Die nach der Dichtung von Bouilly für Beethoven und Paer zurecht gemachten Texte unterscheiden sich, abgesehen davon, daß der eine deutsch, der andere italienisch ist, darin untereinander, daß der Paersche italienische Theatergewohnheiten berücksichtigt und einzelne Partien breiter als der französische Verfasser ausführt, zum Teil in äußerst geschmackloser Weise, während Sonnleithner sein Original im wesentlichen nur übersetzt und nur da selbständig verfährt, wo die Situation Veranlassung zu wirkungsreichen Musikstücken bietet. In solchen Fällen verwandelt er den französischen Dialog in Arien oder Ensemblestücke.

Zunächst vergegenwärtigen wir uns den Inhalt und Gang der Handlung.

Florestan, der Gatte Leonorens und Freund des Ministers, hat sich den Tyranneien des Gouverneurs Pizarro widersetzt und Anklage bei dem Minister gedroht. Pizarro weiß sich seiner zu bemächtigen und ihn im Kerker, als angeblichen Staatsgefangenen, in geheimer Haft verschwinden zu lassen. Die Gattin Leonore beschließt seine Rettung. Es gelingt ihr, als junger Bursch verkleidet, unter dem Namen Fidelio in den Dienst des Kerkermeisters Rokko zu kommen und dadurch Zutritt zu den Gefängnissen zu erlangen, in deren einem, sie weiß nicht in welchem, ihr Gatte schmachtet. Leider erweckt sie in Rokkos Tochter Marzelline Liebe, in dem bisherigen Freier um dieselbe, Jaquino, Eifersucht und kann das törichte Pärchen, will sie nicht ihr Geheimnis und ihren Plan gefährden, nicht aufklären: der alte Rokko ist der Verbindung des angeblichen Fidelio mit seiner Tochter keineswegs

Digitized by Google

abhold. Nun trifft, allen unerwartet, die Nachricht ein, daß der Minister unterwegs sei, die Gefängnisse zu besuchen und Recht zu pflegen. Pizarro weiß sich nicht anders sicherzustellen, als indem er Florestan vor der Ankunft des Ministers aus dem Wege räumt. Er beschließt, ihn mit Rokkos Beistand im Kerker zu ermorden und zu bestatten, und stellt Wachen aus, die ihn durch Trompetensignale von dem Herannahen des Ministers benachrichtigen sollen. Fidelio darf den Kerkermeister in das Gefängnis begleiten, wo dem Gefangenen sein Grab gegraben werden soll; sie selber arbeitet mit Rokko an der Gruft, unwissend, wem sie gegraben wird, denn den schlummernden Gefangenen vermag sie im Dunkel des Kerkers nicht zu erkennen. Sie weckt das Mitleid des von Grund aus gutmütigen Alten, und darf den Gefangenen, dessen Nahrung man allmählich verkürzt hatte, um ihn verschmachten zu lassen, laben. Da tritt Pizarro ein und will ein Ende machen. Nun erst erfährt Leonore, daß es der Gatte ist, dem sie das Grab gegraben und der jetzt vor ihren Augen ermordet werden soll. Einer Löwin gleich wirft sie sich dem Mörder entgegen, der erst vor dem unerwarteten Zeugen, dann vor der Gattin seines Opfers zurückbebt — eben verkünden die Trompeten das Nahen des Retters — endlich vor ihrer Waffe feige zurückschwankt. Florestan ist gerettet, der Minister bringt Sicherheit für die Unschuld, Gericht für den Verbrecher, Gnade und Freude für alle.

Nach dem technischen dramaturgischen Ausdruck ist das ein „Rettungsstück". Bei solchen Aufgaben ist es nicht um Entwickelung von Charakteren in einer vor unsern Augen sich entspinnenden und vollendenden großen Handlung zu tun. Es ist vielmehr eine bestimmte und zwar gefahrdrohende Situation gegeben, in der bestimmte schon fertige Persönlichkeiten sich befinden, tun und leiden, wie es die Situation und ihr ein- für allemal festgestellter Charakter mit sich bringt. Die Entscheidung — Rettung, Aufhebung der Situation — kommt dann von außen hinein, durch irgendein nicht von den Handelnden abhängiges Ereignis, durch einen deus ex machina, hier den Minister. Der Minister ist es, der durch sein glücklicherweise rechtzeitiges Eintreffen, das aber seinen Anlaß nicht zunächst in dem Verhalten der Personen hat, Rettung und Lösung bringt. Leonore, die einzige zum Handeln entschlossene Person des Dramas, ist für die Lösung nur hilfreich, indem sie die Gefahr einen Augenblick

Digitized by Google

lang verzögert, Florestan wird als Edler, als Gegner und Bedroher des Unrechts bezeichnet, ist aber vom Beginn des Dramas an nur in der Lage des Leidenden; er trägt seine Ketten, er empfängt Labung und Rettung, außerstande, selbsttätig einzugreifen. Neben ihnen wirken Pizarro und der Minister abstrakt (nämlich ohne daß ihre Handlungsweise sich vor unsern Augen lebendig motiviert) als die „zwei Prinzipe“ (mit Beethoven zu reden) des schadenbringenden Bösen und rettungbringenden Guten. Zwischen ihnen steht Rokko, der folgsame Diener und Gehilfe des Bösen, der aber in seiner Gutmütigkeit den Sinn des Guten in sich fühlt und zuletzt dazu tut, den Eintritt des schon angelangten Retters zu beschleunigen. Ihm schließen sich episodisch, um dem Vorgang einen Zuwachs an Ereignissen zu geben, die verliebte Marzelline und der eifersüchtige Jaquino an, ohne wesentliches Verhältnis zu dem eigentlichen Vorgange. Chöre der Gefangenen, der Soldaten, des Volkes dienen als Staffage für die Begriffe des Leidens, der Tyrannei und der Rettung.

Wie ein wahrer Dramatiker, ein Schiller, ein Shakespeare, diesen Stoff angesehen hätte, das ist eine ganz andre Frage, als die, wie Beethoven ihn ansehen mußte. Ihm war Leonore das ganze Drama, wenigstens das Herz des Dramas, Leonore, die schüchterne Taube, die zur fliegenden Flamme der edelsten Liebe wird, zum Adler, der kühn sich emporschwingt, vor dessen funkelndem Zornesblick die Macht des Bösen erschlafft. Sie wird ihm, dem durchaus deutschen Manne und Künstler, Ideal des deutschen Weibes: liebend, treu, weiblich zurückgezogen, der Gefährdung des Gatten gegenüber entschlossen hervortretend, durch alle Not und Bangnis Schritt für Schritt ohne Schwanken vordringend zur Rettung, der höchsten Gefahr gegenüber ein Heldenweib, mehr Mann als alle Männer um sie her —, ist die Rettung vollbracht, bescheiden wieder in weibliche Zurückgezogenheit zurücktretend. Ob der schöne Name Eleonore nicht Jugenderinnerungen erweckt hat an seine erste Freundin, und diese Erinnerungen halb unbewußt mitgespielt haben? Es weht neben allem zur Sache — zum Drama Gehörigen ein Duft trauter Erinnerung um Eleonorens Erscheinung. Gerade daß zwischen Beethoven und Eleonore Breuning niemals ein leidenschaftliches Verhältnis obgewaltet, wohl aber das einer zärtlichen Freundschaft — sie heißt in der HS (der Fischhoffschen Handschrift) (S. 156) „das Kind Lorchen“, er begehrt von ihr weibliche Arbeiten und sendet ihr Kompositionen zur Er-

Digitized by Google

innerung —, gerade das macht solch absichtsloses Hinüberträumen in vergangene liebe Tage glaublicher.*) Solche Nachklänge tönen

*) Lieblich zeichnet die HS das Jugendverhältnis. „Ein ebenfalls zartes freundschaftliches Band schien sich in der Breuningschen Familie zwischen Beethoven und dem Kinde Lorchen entwickelt zu haben, welcher Beethoven Unterricht im Klavier gab, und von deren Hause er sich am schwersten trennte. In Beethovens Brieftasche fand sich nach seinem Tode ein mit gemalten Blumenkränzen eingefasstes Briefchen mit folgenden Zeilen:

Zu B.'s Geburtstag v. seiner Schülerin.

Glück und langes Leben
Wünsch' ich heute Dir;
Aber auch daneben
Wünsch' ich etwas mir.
Mir in Rücksicht Deiner
Wünsch' ich Deine Huld;
Dir in Rücksicht meiner
Nachsicht und Geduld.

Von Ihrer Freundin u. Schülerin
Lorchen v. Breuning."

So findet, was in der ersten Ausgabe dieses Buches bloße Mutmaßung, „Hypothese des Gemüths" war, hier tatsächliche Bestärkung.

Gleichwohl wird man auch jetzt noch die damals allein vorliegenden zwei Briefe Beethovens an Leonore Breuning gern lesen, in denen das Verhältnis fortlebt. Es war nur nicht aus ihnen zu entnehmen, daß die Erinnerung von Beethoven über die Oper und bis zum Tode bewahrt werden würde. — Beethovens Art, sein Unrecht schärfer zu empfinden, und dringlicher abzubitten, als die Sache verdient, ist schon bekannt (S. 126). Was die Abbitte im ersten Briefe betrifft, wissen wir nicht. Die Nachschrift zu diesem Briefe haben wir schon S. 65 gegeben.

Wien, den 2. November 93.

Verehrungswürdige Eleonore!
Meine theuerste Freundin!

Erst nachdem ich nun hier in der Hauptstadt bald ein ganzes Jahr verlebt habe, erhalten Sie von mir einen Brief, und doch waren Sie gewiss in einem immerwährenden lebhaften Andenken bei mir. Schon oft unterhielt ich mich mit Ihnen und Ihrer lieben Familie, nur öfters nicht mit der Ruhe, die ich dabei gewünscht hätte. Da war's, wo mir der fatale Zwist noch vorschwebte, wobei mir mein damaliges Betragen so verabscheuenswerth vorkam. Aber es war geschehn, und wie viel gäb' ich dafür, wäre ich im Stande meine damalige, mich so entehrende, sonst meinem Charakter zuwiderlaufende Art zu handeln ganz aus meinem Leben tilgen zu können. Freilich waren mancherlei Umstände, die uns immer von einander entfernten, und wie ich vermuthe, war das Zuflüstern von den wechselsweise gegen einander gehaltenen Reden hauptsächlich dasjenige, was alle Uebereinstimmung verhinderte. Jeder von uns glaubte hier, er spreche mit wahrer Ueberzeugung, und doch war es nur angefachter Zorn, und wir waren beide getäuscht. Ihr guter und edler Charakter, meine liebe Freundin, bürgt mir zwar dafür, dass Sie mir längst

Digitized by Google

in jedes Herz, wie viel mehr in das erregte des Künstlers, mit beseelender, verjüngender Kraft hinein.

---

vergeben haben. Aber man sagt, die aufrichtige Reue sei diese, wo man sein Vergehen selbst gesteht; dies habe ich gewollt. — Und lassen Sie uns nun den Vorhang vor diese ganze Geschichte ziehen, und nur noch die Lehre daraus nehmen, dass, wenn Freunde in Streit gerathen, es immer besser sei, keinen Vermittler dazu zu gebrauchen, sondern dass der Freund sich an den Freund unmittelbar wende.

Sie erhalten hier eine Dedikation von mir an Sie, wobei ich nur wünschte, das Werk wäre grösser und Ihrer würdiger. Man plagte mich hier um die Herausgabe dieses Werkchens und ich benutzte die Gelegenheit, um Ihnen meine verehrungswürdige Eleonore, einen Beweis meiner Hochachtung und Freundschaft gegen Sie und eines immerwährenden Andenkens an Ihr Haus zu geben. Nehmen Sie diese Kleinigkeit hin, und denken Sie dabei, sie kömmt von einem Sie sehr verehrenden Freunde. O, wenn sie Ihnen nur Vergnügen macht, so sind meine Wünsche ganz befriedigt. Es sei eine kleine Wieder-Erinnerung jener Zeit, wo ich so viele und so selige Stunden in Ihrem Hause zubrachte, vielleicht erhält es mich im Andenken bei Ihnen, bis ich einst wiederkomme, was nun freilich so bald nicht sein wird. O, wie wollen wir uns dann, meine liebe Freundin, freuen; Sie werden dann einen fröhlichen Menschen an Ihrem Freunde finden, dem die Zeit und sein besseres Schicksal die Furchen seines vorhergegangenen widerwärtigen ausgeglichen hat.

Sollten Sie die B. Koch sehen, so bitte ich Sie, ihr zu sagen, dass es nicht schön sei von ihr, mir gar nicht einmal zu schreiben. Ich habe doch zwei Mal geschrieben, an Malchus schrieb ich dreimal und — keine Antwort. Sagen Sie ihr, dass, wenn sie nicht schreiben wollte, sie wenigstens Malchus dazu antreiben sollte. Zum Schlusse meines Briefs wage ich noch eine Bitte; sie ist, dass ich wieder gerne so glücklich sein möchte, eine von Hasenhaaren gestrickte Weste von Ihrer Hand, meine liebe Freundin, zu besitzen. Verzeihen Sie die unbescheidene Bitte Ihrem Freunde. Sie entsteht aus grosser Vorliebe für Alles, was von Ihren Händen ist, und heimlich kann ich Ihnen wohl sagen, eine kleine Eitelkeit liegt dabei mit zum Grunde, nämlich: um sagen zu können, dass ich etwas von einem der besten, verehrungswürdigsten Mädchen in Bonn besitze. Ich habe zwar noch die erste, womit Sie so gütig waren, mich in Bonn zu beschenken, aber sie ist durch die Mode so unmodisch geworden, dass ich sie nur als etwas von Ihnen mir sehr Theures im Kleiderschranke aufbewahren kann. Vieles Vergnügen würden Sie mir machen, wenn Sie mich bald mit einem lieben Briefe erfreuten. Sollten Ihnen meine Briefe Vergnügen verursachen, so verspreche ich Ihnen gewiss, so viel mir möglich ist, hierin willig zu sein, so wie mir alles willkommen ist, wobei ich Ihnen zeigen kann, wie sehr ich bin

Ihr Sie verehrender
wahrer Freund
L. v. Beethoven.

Zweiter Brief an Fräulein von Breuning.

Aeusserst überraschend war mir die schöne Halsbinde von Ihrer Hand gearbeitet. Sie erweckt in mir Gefühle der Wehmuth, so angenehm mir auch

Digitized by Google

So ward Leonore mit innerer Notwendigkeit und unbeabsichtigt Mittelpunkt der ganzen Oper. Von diesem Mittelpunkt aus mußte sich Beethovens Liebe zum Werk über alle Teilnehmenden verbreiten. Ihr zunächst stand ihr Gatte Florestan, der Streiter, der Leidende um das Recht, im Kerker, in Gefahr unmittelbaren Todes. Was ist uns Florestan? Der leere Name eines Mannes, der tatlos vorübergegangen oder vielleicht niemals gelebt hat. Beethoven war er durch sein Recht, durch sein Leiden, durch Leonorens Liebe dreifach geweiht. Und wenn Unrecht und Knechtung ein Fluch sind, schwebt und drückt nicht dieser Fluch über

---

die Sache selbst war. Erinnerung an vorige Zeiten war ihre Wirkung, auch Beschämung auf meiner Seite durch Ihr grossmüthiges Betragen gegen mich. Wahrlich ich dachte nicht, dass Sie mich noch Ihres Andenkens würdig hielten. O hätten Sie Zeuge meiner gestrigen Empfindung bei diesem Vorfall sein können, so würden Sie es gewiss nicht übertrieben finden, was ich Ihnen vielleicht hier sage, dass mich Ihr Andenken weinend und sehr traurig machte. Ich bitte Sie, so wenig ich auch in Ihren Augen Glauben verdienen mag, glauben Sie mir, meine Freundin (lassen Sie mich Sie noch immer so nennen), dass ich sehr gelitten habe und noch leide durch den Verlust Ihrer Freundschaft. Sie und Ihre theure Mutter werde ich nie vergessen. Sie waren so gütig gegen mich, dass mir Ihr Verlust nicht sobald ersetzt werden kann und wird, ich weiss, was ich verlor, und was Sie mir waren, aber — ich müsste in Scenen zurückkehren, sollte ich diese Lücke ausfüllen, die Ihnen unangenehm zu hören und mir, sie darzustellen sind.

Zu einer kleinen Wiedervergeltung für Ihr gütiges Andenken an mich, bin ich so frei, Ihnen hier diese Variationen und das Rondo mit einer Violine zu schicken. Ich habe sehr viel zu thun, sonst würde ich Ihnen die schon längst versprochene Sonate abgeschrieben haben. In meinem Manuskript ist sie fast nur Skizze und es würde dem sonst so geschickten . . . selbst schwer geworden sein, sie abzuschreiben. Sie können das Rondo abschreiben lassen und mir dann die Partitur zurückschicken. Es ist das Einzige, das ich Ihnen hier schicke, was von meinen Sachen ohngefähr für Sie brauchbar war, und da Sie jetzt ohnedies nach Kerpen reisen, dachte ich, es könnten diese Kleinigkeiten Ihnen vielleicht einiges Vergnügen machen.

Leben Sie wohl, meine Freundin. Es ist mir unmöglich, Sie anders zu nennen, so gleichgültig ich Ihnen auch sein mag, so erlauben Sie doch, dass ich Sie und Ihre Mutter noch eben so verehre, wie sonst. Bin ich im Stande, sonst etwas zu Ihrem Vergnügen beizutragen, so bitte ich Sie, mich doch nicht vorbeizugehen; es ist noch das einzig übrigbleibende Mittel, Ihnen meine Dankbarkeit für die genossene Freundschaft zu bezeigen.

Reisen Sie glücklich, und bringen Sie Ihre theure Mutter wieder völlig gesund zurück. Denken Sie zuweilen an Ihren

Sie noch immer verehrenden Freund

Beethoven.

Digitized by Google

allen Häuptern und beugt alle, so lange nur noch ein Einziger ihm verfallen ist? So heiß empfand Beethovens freiheitdürstendes Gemüt mit Leonorens Gatten. Immer blieb sie der Mittelpunkt.

In solchem Sinne wuchs die Begebenheit einiger vergessener oder erdichteter Personen zu einem großen, ernsten Vorgang empor, sittlich höher und künstlerisch einheitsvoller, als er irgend einer deutschen Oper unterliegt. Solches im Gemüte tragend, konnte Beethoven auch das Beiwerk, das Spiel des Rokko, des Pizarro, bis zu Marzelline und Jaquino hinunter mit hinnehmen. Hatte nicht auch Leonore sich in dunkles Knechtsgewand gehüllt und in die niederen Verhältnisse sich schicken, die abgeschmackte Verlobung mit Marzelline sich gefallen lassen, den niedrigsten Diensten sich unterziehen müssen?*) Es ist bemerkenswert und zeugt dafür, daß er sie in der Tat als Mittelpunkt des Ganzen empfunden, daß jeder in ihrer Nähe veredelt und auf die Spitze seines Charakters gehoben wird. Rokko, Marzelline, selbst Jaquino reden in ihrer Nähe, die als Knecht unter ihnen weilt, ganz anders als in ihrer Abwesenheit.

Gleichwohl hat ihm das Kleinleben, so fremd und fern seiner Natur, viel zu schaffen gemacht. Marzellinens kleine Arie: „O wär ich schon mit Dir vereint", hat er fünfmal gearbeitet. Er sollte überhaupt an der Oper Geduld lernen — und hat Treue an ihr geübt, zur Belehrung und Stärkung aller ehrlichen Künstler.

Als die Oper vollendet war, schrieb er die Ouvertüre. Die erste.

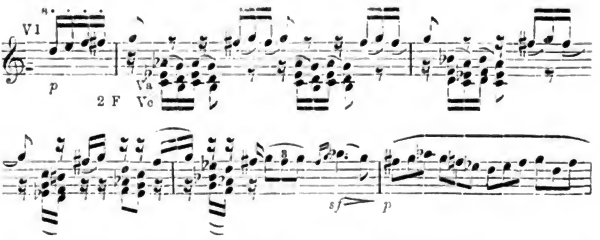
Was hätt' ihm bei dieser Ouvertüre, der ersten zu seiner Oper, vorschweben können, als Leonorens mildes Bild? Gleich hier lernen wir, daß in Wahrheit sie die Seele seiner Oper gewesen, nicht bloß nach der Anlage des Gedichts, sondern noch entschiedener in Beethovens Auffassung. Ihr Dasein, ihre Geschichte, das ist der Inhalt der Ouvertüre.

*) Freilich gegen eine Szene von so peinlicher Wirkung, von so unerhörter Taktlosigkeit und Unwahrheit, wie sie der Verfasser des italienischen Textes dem Komponisten Paer zumutet, hätte ein Beethoven zweifelles unerbittlich protestiert. Jener nämlich läßt nach der Errettung des Florestan und der Erkennungsszene zwischen Leonore und ihm Marzelline auftreten. Sie hat Fidelio vermißt, und um ihn aus dem Kerker zu holen, ihrem Vater die Schlüssel entwendet. Durch sie erfährt Leonore die Ankunft des Ministers, Marzelline verspricht ihn herbeizuholen, vorher aber muß ihr in einem Duett Leonore in Gegenwart Florestans die zärtlichsten Liebeserklärungen machen. cf. O. Jahn Klavierauszug S. III. Dieses Musterstück von Italianismus vertritt bei Paer die Stelle des herrlichen Duetts „O namenlose Freude" zwischen Leonore und Florestan.

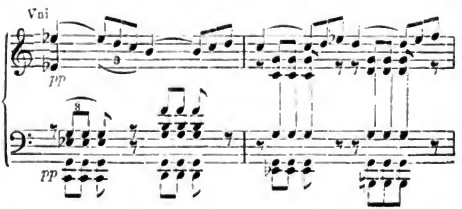
Digitized by Google

Nach dem ersten stark weckenden Aufschlag des Orchesters auf G—g—g wallt ganz einsam, unbegleitet die zartsinnige Melodie

daher, Leonorens Seele, in sich friedvoll und himmelstill, — so war sie. Das wird uns nach einem zweiten Schlag vollstimmig und mit Wehmut (erst Saiten, dann Bläser, mit einer Wendung nach der schattigeren Unterdominante F-dur) wiederholt. Ein Schmerzruf (e—g—b—cis) reißt unvorhergesehen in das stille Dasein, darauf, verloren, angstvoll suchend, ein ziellos geschäftiges Schweifen abwärts und wieder aufwärts, durch die erste, zweite Violine, Bratsche, Violoncello, wieder Bratsche, zweite, erste Violine irrend. Das Bild tritt in feierlicher Dreizahl vor und läßt nicht wieder los die ängstlich einsame verlassen ratlose Seele, die atemlos harrt und auf Einen Punkt hin gefesselt

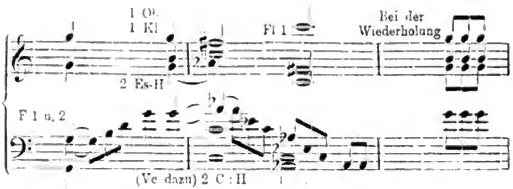


lauscht und bangt und über dem dunklen Abgrund ihres Leides klagt

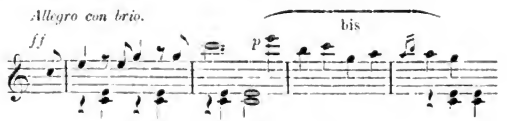


und die Stimme des Mitleids (Wiederholung mit Zutritt von Flöte und Klarinette) weckt. Dann taucht aus seufzerschwerem Schmerze hart der zagenden Weiblichkeit abgekämpft,

Digitized by Google



der Entschluß zu ihrer Tat auf; aus frischem gesunden Leben tritt sie, da es ihr auferlegt ist, voll Mut und Seelenadel, Freudigkeit im warmen Herzen, die steile Bahn an. Erwartungsvoll, gespannt, leicht weiblichen Schrittes strebt sie vorwärts



mit seelenvollem Ausgang, warm wie ein rührend Gelübde,

rührig und doch höchst maßvoll.

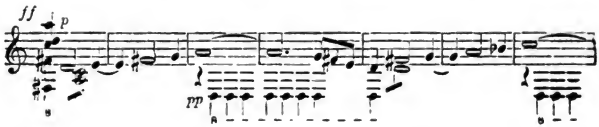
Ist denn das nicht ein wundervoller Ouvertürengedanke, vor dem Leid das Glück zu schildern? zu sagen: so war sie, still in sich geschmiegt, das Glück ungetrübten, von Zärtlichkeit wie auf Mutterarmen gewiegten Daseins träumend! So, aufgeschreckt, verloren sie und der Gatte, wenn sie nicht in sich Rettung findet, so trat sie die Heldenlaufbahn an, trug die Niedrigkeit — und wenn der Vorhang sich wieder hebt, seht ihr sie vor dem Grabe, das sie dem Gatten hat graben müssen! Aber da, gerade da wird sie siegen!

Niemals ist eine Ouvertüre schöner gedacht, ein Prolog sinnvoller erfunden worden.

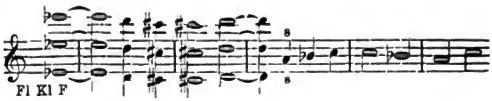
Und das alles geht so menschlich, so deutsch und weiblich her, ohne Übertriebenheit und moderne Reckenhaftigkeit, ohne Hehl menschlicher Schwäche! — Wenn die Kraft fast versagt, der

Digitized by Google

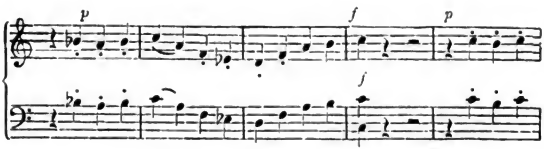
freudige Mut fast erschöpft ist, dann pocht und treibt aus der tiefsten Tiefe des Gemüts leis' aber unablässig — man weiß nicht welche Mahnung an die Tiefe des Kerkers oder des Geschicks



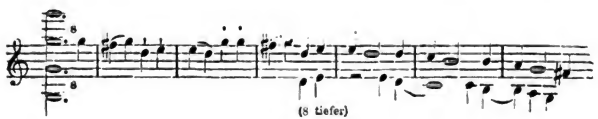
den zagenden Fuß vorwärts nach a, der unbestimmten Quinte, nach der verlangenden Septime c, nach der schmerzlich übertriebenen kleinen None es, schlägt da in bange Klage um, verlangend,



wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser, nach Erlösung. Und aus allem Leid, aus allem Gekläff der verfolgenden Sorgen taucht die Seele, dem Schwane gleich, unter, und gereinigt und erfrischt wieder auf mit dem Mute der Jugend und Gesundheit zu neuem Leben, zu erneutem Vordringen,



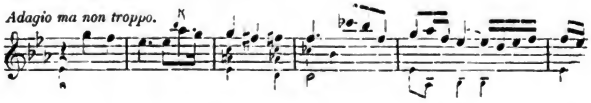
und schon mit dem Vorgefühl des freudigsten Triumphes, und sinnend —



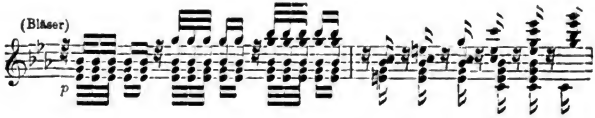
auf Vollendung.

Digitized by Google

Das war der erste Teil. Mit kurzen Schlägen wendet sich nun der Gang über B und Es, um hier, — mit einer krankhaften in Takt 4 enthaltenen Dehnung

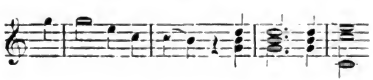


das Thema aus Florestans Arie im Kerker, „In des Lebens Frühlingstagen", in Oboe, Klarinetten, Fagotten und Hörnern aufzuführen und in Einem Blicke die schöne Vergangenheit und das jetzige Elend zusammenzufassen. Bei der Wiederholung fällt die Dehnung weg, Horn und Klarinette haben die Melodie von harmonischen Figuren der ersten Violine in Zweiunddreißigsteln umspielt. Hieraus entwickelt sich ein reizvoll rhythmischer Zwischensatz,



der jenes Thema in F-dur wiederbringt —, es ist wie Hinlauschen der Seele, als hätte Leonores Liebe die Macht, durch Kerkerwände hindurch die Gedanken und Seufzer Florestans zu ihr hinzuziehen. Der Zwischensatz führt wie zuvor eine Stufe höher, nach G, wo das Motiv der Arie sich zum letztenmal und weit ausgebreitet aufstellt.

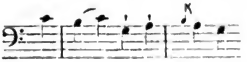
Der letzte Teil (es ist ein Rondo fünfter Form) wiederholt den Inhalt des ersten bestätigend im Hauptton und führt einen Anhang herbei, der dem Hauptsatz entnommen ist



und — seltsam vorbedeutend! — ein solches aus allmählicher Ansammlung oder Anstauung der Instrumente erwachsendes Crescendo anregt, mit dem später Rossini die materialisierten Wiener zusammentrommeln und wie der Rattenfänger von Hameln führen sollte, wohin ihm beliebte, ganz weg von Beethoven. Nur die breiten Prachtharmonien Beethovens, die hatte der Welsche nicht.

Digitized by Google

Der Schluß



ist lauter Triumph, unschuldvolle, hohe Freude, nur Glück, keine Erregung, keine Leidenschaft! Sie hat den Hort ihres Daseins wiedergewonnen! daß sie selber ihn ersiegt, das ist mit allem Leid schon vergesen.

Das war die Ouvertüre, die Beethoven zuerst für die Oper ersonnen hatte. Erwägt man, mit wieviel Kleinleben die Oper durch Einmischung der Marzelline und ihrer Sippschaft behelligt, wie gehäuft in ihr die trüben Bilder von Tyrannei, Kerker und Todesnot sind: so muß man, wie uns scheint, doppelt anerkennen, was oben von der Angemessenheit dieser Ouvertüre gesagt worden ist. Sie ist wie Sonnenschein vor Unwetter, der neue Heiterkeit nach der gefahrvollen Umdüsterung verheißt; ja sie ergänzt die tatarme Oper, da sie uns die Strebungen vorher mit ihrem schreckvollen Anlaß erzählt; und zugleich gewährt sie uns im Spiegelbild vergangenen Glückes das Anschauen des Glückes, das Leonore lohnen und Florestan aus seinem Leid herstellen wird.

Ja, Beethoven selbst ist theoretisch Anhänger dieser Ansicht. In seinen Konversationsheften wenigstens lesen wir folgendes, das zwar nicht von Beethoven selbst, aber für ihn, voraussetzlich als Bestärkung seiner eigenen Ansichtsweise von Schindler niedergeschrieben ist.

„Aristoteles sagt in seiner Poetik von der Tragödie: die tragischen Helden müssen Anfangs in hohem Glück und Glanz leben. So sehen wir es auch in Egmont. Wenn sie nun so recht glücklich sind, so kömmt auf ein Mal das Schicksal und schlingt einen Knoten über ihrem Haupte, den sie nicht mehr zu lösen vermögen. Muth und Trotz tritt an die Stelle der Reue, und sie sehen verwegen dem Geschicke, ja dem Tod ins Aug' . . . . , Klärchens Schicksal interessirt deswegen, wie Gretchen im Faust, weil sie einst so glücklich waren. Eine Tragödie, die sogleich traurig anfängt und immer traurig fortgeht, ist langweilig."

Demungeachtet kam diese Ouvertüre gar nicht mit der Oper zur Aufführung. Partitur und Stimmen gingen nach Beethovens Tode in den Besitz des Musikalienhändlers Haslinger über. Beethoven hatte die erste Violinstimme überschrieben: „Charakteristische Ouvertüre in C". Das Werk erschien erst 1832, aber nicht unter dem

Digitized by Google

von Beethoven gegebenen Titel, sondern unter folgendem: „Ouvertüre in C, komponiert im Jahre 1805 zur Oper Leonore, Op. 138“.

„Sie war fertig,“ erzählt Schindler, „aber der Komponist hatte selbst kein rechtes Vertrauen dazu, war daher einverstanden, dass sie vorerst von einem kleinen Orchester bei Fürst Lichnowsky versucht werde. Dort wurde sie von einer Kennerschaar einstimmig für zu leicht und den Inhalt des Werks zu wenig bezeichnend gefunden, folglich bei Seite gelegt und kam bei Lebzeiten Beethovens nimmermehr zum Vorschein.“

Lassen wir einstweilen Beethovens Vertrauensmangel beiseite, so müssen wir unumwunden aussprechen, daß die Freunde geirrt, jene erste Ouvertüre verkannt haben. Was oben, keineswegs erschöpfend über sie gesagt worden, mag diesen Ausspruch unterstützen. Fügen wir hier noch zu, daß die Ouvertüre auch den äußeren Verhältnissen nach den Bedingungen einer Opernouvertüre wohl entspricht, sie ist für diesen Zweck nicht zu lang, und sie ist klar verständlich für jedermann, der überhaupt des Anteils an der Oper fähig ist.

Allein die Mehrzahl der Menschen, und vor allem der sogenannten Kenner und Sachverständigen, läßt sich in ihren Auffassungen durch vorgefaßte Meinung bestimmen. Sie blicken nicht auf die Sache selbst, sondern sie verlangen, daß ihren subjektiven Erwartungen entsprochen werde, die sie meist von weitem her mitbringen. Von Beethoven war man gewohnt, Sublimes und Unerhörtes zu empfangen, in den Symphonien, besonders der letzten, der heroischen, überwältigende Massenentfaltung, die erhabensten Gedanken in tiefsinniger, weiter, kunstreicher Ausführung, überall eine bis an das Mystische gehende Versenkung — und was sich sonst als allgemeine Kriterien seines Schaffens aussprechen läßt. Das war es also, was man von der neuen Ouvertüre erwartete, womöglich potenziert, in einem Fortschritte, wie man — ohne nähere Bestimmung — von den ersten Symphonien zur dritten wahrzunehmen beliebte. Vor allen Dingen aber begehrte man das, was gewöhnlich als Originalität gilt: neue, schlagende Wendungen der Melodie und Modulation, kurz das Niedagewesene.

Dergleichen findet sich auch genug in Beethovens Werken. Aber nicht in diesen einzelnen, die jeder gewandte musikalische Gaukler beliebig herausbringen kann, liegt seine wahre Originalität und sein Verdienst, sondern darin, daß er sich seiner jedesmaligen Aufgabe ganz, auf das Innigste und Treueste, ohne Nebenabsichten

Digitized by Google

und Rücksichten hingab, daß er ganz in ihr aufging. Dabei konnte er weder die neuen, selbst kühnsten Wendungen scheuen, noch das einfachste zurückweisen, etwa um Absonderliches zu suchen, wenn das einfachste das der Sache Gemäße war. Jene Originalitäten nun werden leicht bemerkt, schwerer wird der Sinn des Ganzen gefaßt und von den Kennern am schwersten die wahrhaft geniale Einfalt, die nichts als die Sache selbst sich aussprechen läßt. Hierin ist Beethoven am häufigsten mißverstanden worden. Lenz, der von wahrem Enthusiasmus für ihn erfüllt ist, nennt die Prometheusouvertüre eine Sommersprosse und rechnet zwar die Phantasie mit Chor zu den Werken hohen Stils, meint aber: das Solo der Flöte und des Fagotts scheine mehr eine Variation auf das Lied „Er hat sich einen Jux gemacht!“ als auf das sublime Motiv (es ist nicht sublim, es ist gefällig einladend) des Allegretto.

So fiel auch das Urteil über die Ouvertüre aus. Hat Beethoven selber das Zutrauen zu seiner Ouvertüre verloren, oder hat er, wie Schindler erzählt, von Anfang an nicht das rechte Vertrauen zu ihr gehabt und ist deshalb der Abmahnung seiner Freunde zugänglicher gewesen, so ist das nicht einmal so auffallend. Ohnehin mögen die Verhältnisse drängend und verwirrend eingegriffen haben; denn die Aufführung stand nahe bevor (eine schlimme Zeit für den Komponisten, klar zu urteilen und fest zu bleiben), und Wien sah nach der Zertrümmerung der österreichischen Armeen die Franzosen unaufhaltbar gegen sich herandringen.

Genug, die Ouvertüre wurde zurückgelegt und eine andere, die als zweite bekannte, an ihre Stelle gesetzt.

Doch sehen wir einstweilen von der weiteren Geschichte der Oper ab und widmen der oben besprochenen Ouverfüre noch aus einem andern Gesichtspunkte unsere Aufmerksamkeit.*) Es gilt eine

*) Die vorstehende Abhandlung über die Entstehungszeit der Leonore Nr. 1 ist von dem Herausgeber dieses Werkes schon in der dritten Auflage 1884 und zwar im Anhange des zweiten Bandes mitgeteilt worden. In der gegenwärtigen Auflage erscheint sie in den wesentlichen Zügen unverändert, nur mußte sie von dem inzwischen (1880) erschienenen Skizzenbuche Nottebohms Notiz nehmen In Nr. 50 der allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahre 1882 hat sich Herr Albert Levinsohn über dieselbe Frage vernehmen lassen und zwar ebenfalls polemisierend gegen Nottebohm. Daß er von unserer Auffassung und Begründung wesentlich abweiche oder, abgesehen von jenem neu herausgegebenen Skizzenbuche, irgendetwas zur Entscheidung Wichtiges neu herbeiführe, vermögen wir nicht zu entdecken. Der Hohn indessen, mit welchem

Digitized by Google

neuerdings über sie entstandene chronologische Streitfrage ins Auge zu fassen und nach Kräften zu schlichten. Nottebohm hat nämlich mit Hinsicht darauf, daß die auf dem Titel der von Haslinger herausgegebenen Ouvertüre stehende Jahreszahl „1805", welche Schindler in seiner Biographie von 1840 bestätigt, weder von diesem noch vom Verleger durch Gründe unterstützt wird, eine sehr sorgfältige und lesenswerte Untersuchung über die Entstehungszeit der Ouvertüre angestellt (Beethoveniana 1872, S. 60—78) und wahrscheinlich zu machen gesucht, daß sie erst 1807 komponiert worden, mithin der Reihenfolge nach nicht die erste, sondern die dritte der Leonorenouvertüren sei. Thayer und auch Hermann Deiters in seiner trefflichen Skizze über Ludwig von Beethoven, Leipzig 1882, haben Nottebohms Ansicht angenommen. Mit diesem Widerspruche Nottebohms gegen die Überlieferung hat sich das Interesse an der Frage über die Entstehungszeit des Werkes von einem rein chronologischen oder biographischen zu einem kunstwissenschaftlichen gesteigert. Wenn nämlich Marx' analytisch begründete Ansicht, daß diese Ouvertüre von allen vorhandenen die allein angemessene ist, weil sie aus der Idee der Oper, aus dem tiefgefühlten und klar angeschauten Wesen Leonores, wie es sich in der Oper betätigt, hervorgegangen, mithin in Wahrheit den Hörer in die Handlung einführt — während die übrigen Ouvertüren, die im weiteren Verlaufe zur Besprechung kommen werden, an sich zwar von höchstem musikalischen Werte, doch einen Schöpfer verraten, dem das Operngedicht selbst fremd geworden ist, oder der sich während der Komposition von fremdartigen, außerhalb der Aufgabe liegenden Gesichtspunkten hat leiten lassen — wenn, sagen wir, diese Ansicht, wie der Herausgeber dieser und der vorigen Auflage überzeugt ist, die richtige ist: und wenn andererseits auch Nottebohms Zeitbestimmung zutrifft, so befinden wir uns vor einem kunstpsychologischen Wunder, welches darin besteht, daß Beethoven zwei Jahre nach Vollendung der Oper mehr im Geiste seines Werkes gelebt hat, als zur Zeit der Entstehung selbst.

Man lasse sich die Hypothese eines analogen Falles in der Literaturgeschichte gefallen. Das chronologische Verhältnis der drei Bearbeitungen des Götz von Berlichingen zueinander sei das umgekehrte gegen die Wirklichkeit; die dritte, die „für die Bühne" sei 1771 oder 1773, hingegen die in Wahrheit aus diesen Jahren stammenden beiden anderen seien 1805 entstanden. Niemand würde

er den gerade in dieser Frage so siegesgewissen und schulmeisterlichen Thayer (Leben Beethovens, III. Jahr 1807) übergießt, ist beißend aber wohlberechtigt.

Digitized by Google

begreifen, daß jene aus Berücksichtigung von allerlei äußerlichen, theatralischen und politischen Anforderungen hervorgegangene, durchaus abschwächende Umgestaltung dem jugendlichen Goethe angehöre, während die Bearbeitung erster und zweiter Hand, die von Wahlverwandtschaft des Dichters mit dem Helden und seiner Zeit, von leidenschaftlicher Liebe zu seinem Stoffe zeugen, kurz, voll sind von der einen Empfindung, die den Dichter macht, dreißig Jahre später geschrieben seinen, nachdem Goethe die Sturm- und Drangperiode seines Lebens längst überwunden hatte. Niemand würde diesen psychologischen Anachronismus begreifen, möchte die äußere Chronologie noch so fest stehen.

Wir geben zu, daß das Wunder in dem rein hypothetischen Falle größer wäre, als in dem Beethoven betreffenden. Beide Fälle aber stimmen in dem wesentlichen Punkte überein, daß sie unserem während des Anschauens fremder Individualitäten Befriedigung heischenden Bedürfnis nach natürlicher Entwickelung ihres Geistes und damit übereinstimmender Betätigung im Schaffen widerstreiten; beiden Fällen steht die Erfahrung gegenüber, daß auch die größten Künstler, wenn sie sich einer einmal abgeschlossenen Arbeit nach Jahren wieder nähern, nur mit vieler Mühe sich in ihr eigenes Werk wieder einleben, selten aber bei der Umgestaltung eine glückliche Hand haben.*)

Doch kehren wir zu unserer Ouvertüre zurück.

Je erheblichere Zweifel wir aus inneren Gründen gegen das Jahr 1807 hegen, desto begieriger werden wir, die von Nottebohm für dasselbe erbrachten Beweise kennen zu lernen und zu prüfen.

Nottebohm macht im wesentlichen dreierlei für sich geltend.

1. Er teilt Auszüge aus zwei Skizzensammlungen mit, deren jede Entwürfe zur C-moll-Symphonie und zur fraglichen Ouvertüre enthält. In beiden Sammlungen stehen die Entwürfe zur Ouvertüre hinter denjenigen, welche zur Symphonie gehören. Aus der Stellung und Beschaffenheit der Skizzen schließt N., daß die Ouvertüre begonnen wurde, als die Symphonie ihrem Abschluß

*) Goethe schrieb 1804 über die Umarbeitung des Götz: „Eine böse Operation, wobei man, wie beim Umändern eines alten Hauses, mit kleinen Theilen anfängt, und am Ende das Ganze mit schweren Kosten umgekehrt hat, ohne deshalb ein neues Gebäude zu haben." Wie wenig leichte Arbeit Beethoven im Jahre 1814 hatte, als er sich entschlossen, „die verödeten Ruinen eines alten Schlosses (den Fidelio) wiederaufzubauen," werden wir aus seinem eigenen Munde erfahren. Vor allem berücksichtige man seinen Ausspruch vom großen Unterschiede zwischen einer Ausbesserungsarbeit und dem freien Nachdenken.

Digitized by Google

nahe war. Nun sei die Symphonie vollendet zwischen dem April 1807 und dem Dezember 1808 — folglich könne auch die Ouvertüre nicht vor diesem Zeitraum komponiert sein.

Hiergegen gestatten wir uns folgende Einwendungen.

Die mitgeteilten Entwürfe zur C-moll-Symphonie gehören dem zweiten, dritten und vierten Satze an. Daß ihre Beschaffenheit den nahe bevorstehenden Abschluß des ganzen Werkes bezeuge, vermögen wir nicht einzusehen. Allerdings treten uns außer Figuren, die zum zweiten Satze gehören, die Themata des dritten (des Hauptteils und des Trios), ferner das Thema des vierten Satzes, endlich sogar das Übergangsmotiv vom dritten Satze zum Finale entgegen. Aber konnte nicht zwischen dieser thematischen Fundamentierung und dem völligen Aufbau eines so gigantischen Werkes, wie der C-moll-Symphonie, eine weite Spanne Zeit liegen? Daß Beethoven schon zu diesem Aufbau geschritten, davon zeigen jene Skizzen kaum leise Spuren. Wir möchten zur Charakterisierung dieser Skizzen ein Urteil Nottebohms selbst anrufen, das er in seiner interessanten, mehrfach zitierten Abhandlung: „Ein Skizzenbuch Beethovens" über einen Teil der dort beschriebenen Entwürfe fällt: „Ueberall sehen wir Ansätze, nirgends ein Ganzes; ein Ganzes tritt uns erst ausserhalb des Skizzenbuches entgegen, in der gedruckt vorliegenden Komposition." So auch unsere Skizzen. Nirgends sehen wir uns dem fertigen Werke nahe gestellt, nur einigen Hauptideen desselben gegenüber. Mag daher immerhin die Symphonie zwischen April 1807 und Dezember 1808 vollendet sein, woran wir nicht zweifeln, unsere Skizzen liefern aus sich selbst nicht den Beweis, daß sie in den Zeitraum der Vollendung gehören. Ist dies richtig, so beweisen sie auch nichts für die Entstehungszeit der Ouvertüre, sondern nur das eine geht aus der Skizzensammlung hervor, daß die Hauptmotive der letzten Sätze der C-moll-Symphonie und unserer Ouvertüre ungefähr um dieselbe Zeit niedergeschrieben wurden.

Für die genaue Bestimmung aber dieser Zeit selbst liefert die lokale Gemeinschaft der beiden Entwürfe keinen Anhaltspunkt, sie können 1807 entstanden sein, ebenso gut aber auch schon 1805. Letzteres Jahr gewinnt durch den Umstand hohe Wahrscheinlichkeit, daß zwei andere Skizzengruppen existieren, in welchen jedesmal Entwürfe zur Oper Leonore sich mit C-moll-Symphonie-Gedanken zusammenfinden, und daß wir die Entstehungszeit dieser beiden Skizzengruppen annähernd genau bestimmen können. Die

Digitized by Google

erste Gruppe findet sich in dem von Nottebohm 1880 herausgegebenen Skizzenbuche. Wir haben oben, wo das Skizzenbuch ausführlich erörtert ist, als spätesten Zeitpunkt für diese Leonorenentwürfe Februar oder März 1804 ermittelt, demselben Zeitpunkte dürften natürlich auch die zwischen durch erscheinenden ersten Keime der C-moll-Symphonie angehören. Die zweite Gruppe findet sich auf einigen losen aber zusammengehörenden Blättern und enthält erstens Takte zum ersten Satz der C-moll, zweitens einige Ansätze zu dem ersten und dritten Satz des Konzertes in G-dur, ferner das noch wenig entwickelte Motiv zum Andante der C-moll, ferner einige Takte zum letzten Satze, die später gar nicht verwendet worden sind und endlich eine zum Terzett in F-dur „Gut Söhnchen, gut" gehörende Stelle. Merkwürdiger Weise zeigen nun die Ansätze zum dritten Teil des G-dur-Konzertes, daß Beethoven anfänglich die Absicht hatte, die instrumentale Figur, welche dem Gefangenenchor in ersten Finale der Leonore zugrunde liegt, in jenen dritten Teil des Konzerts hinein zu verweben. Da er aber eine solche Absicht gehabt haben muß, ehe von jenem Finale, wie wir es kennen, auch nur eine Note geschrieben war, so ist höchst wahrscheinlich auch diese zweite Skizzengruppe, lange bevor das Jahr 1804 zu Ende ging, geschrieben worden. Nun wohl! Steht es hiernach fest, daß die C-moll-Symphonie bereits im Jahre 1804 zweimal in Angriff genommen worden ist, so widerstrebt die innere Beschaffenheit der von Nottebohm herangezogenen Skizzensammlung keineswegs der Annahme, daß diese letztere spätestens aus dem Hochsommer 1805 herrührt, aus einer Zeit etwa, wo die Oper vollendet war, und es nun galt, die Ouvertüre herzustellen. In jenem Momente mußte natürlich die Symphoniearbeit zurücktreten, mochte sie auch noch so weit vorgerückt sein. Denn Beethoven war für die rechtzeitige Ablieferung der Opernpartitur der Theaterverwaltung verantwortlich, für die Vollendung der Symphonie niemandem außer sich.

2. Zur Bekräftigung und genaueren Bestimmung seines aus der Skizzensammlung gezogenen Schlusses beruft sich N. einesteils auf einen gegen den Herbst 1807 von Wien aus an das Weimarer „Journal des Luxus" geschriebenen Brief, in welchem gemeldet wird, Beethovens Fidelio solle „nächstens in Prag mit einer neuen Ouverture aufgeführt werden", — andernteils auf das Zeugnis Seyfrieds, der in seinen „Studien" (Seite 9 des Anhangs) sagt: „Für die Prager Bühne entwarf Beethoven eine neue, minder schwierige

Digitized by Google

Ouverture, welche Haslinger in der Auktion erstand und wahrscheinlich bald der Publizität überliefern wird." Nun sei die von Haslinger erstandene und als Op. 138 herausgegebene Ouvertüre keine andere als die erste Leonoren-Ouvertüre. Folglich sei dieselbe für Prag komponiert, und zwar, wie der Wiener Brief bezeuge, im Jahre 1807.

Zunächst fragt es sich, wie in dem Wiener Briefe aus dem Jahre 1807 der Ausdruck „neue Ouverture" zu deuten ist. Es ist nicht notwendig, daß der Schreiber eine neu und eben komponierte im Sinne hatte, er konnte auch eine noch nicht aufgeführte, noch unbekannte Ouvertüre bezeichnen wollen. Beethovens Werke sind von den Verlegern bei der Herausgabe oft mit der Bemerkung „ganz neu" angezeigt worden, und doch waren sie in vielen Fällen schon vor Jahren komponiert. Theodor Körner berichtete am 2. Februar 1812 über die Aufführung 1809 komponierten Es-dur-Konzertes: „Ein neues Klavierkonzert von Beethoven fiel durch."

Ferner, dem Wiener Briefe und Seyfrieds Angabe fehlt die wesentlichste Bekräftigung, welche darin bestehen würde, daß bei der ersten Aufführung des Fidelio in Prag, die übrigens nicht vor Ende 1810 stattgefunden zu haben scheint, wirklich die Ouvertüre Op. 138 gespielt worden ist. Doch darüber fehlt jede Kunde; und dieser Umstand spricht dagegen. Hätte Beethoven eigens für Prag eine Ouvertüre zu Fidelio komponiert, so hätte sie schon Anstandshalber aufgeführt werden müssen, diese teilweise Neuerung aber würde nicht unbekannt geblieben sein. Die Ouvertüre Op. 138 ist, so weit bekannt, zu Lebzeiten Beethovens, abgesehen von einer Probe bei Lichnowsky, niemals zu öffentlichem Gehör gekommen.

Ferner, Seyfrieds Angabe scheint nicht auf authentischer Zeugenschaft zu beruhen, sondern auf der Kombination zweier Umstände, der mißverstandenen Nachricht des Wiener Briefes und der bei Haslinger im Manuskript gesehenen, an dem Adagio-Satze sofort als eine Leonoren-Ouvertüre erkannten Komposition. Nun ist aber Seyfried überhaupt in vielen seiner Mitteilungen, die sich gerade auf den Fidelio beziehen, ungemein unzuverläßig, verwechselt er doch, wie Otto Jahn in seinem Klavierauszuge nachweist, in seinen Nachrichten über die Bearbeitung des Fidelio im Jahre 1814, fast jedesmal diese letztere mit der Bearbeitung aus dem Jahre 1806. So ist denn auch der Ausdruck „er entwarf" in der oben angeführten Studienstelle äußerst verdächtig. Wahrscheinlich hätte Seyfried nur schreiben dürfen „er gab her", nämlich was er aus früherer Zeit liegen hatte — unsere Ouvertüre. Mithin dürfte der

Digitized by Google

Wiener Brief und Seyfrieds Aussage keinen Aufschluß über unsere Frage geben.

Endlich ist es höchst auffallend, daß Haslinger, der das Seyfriedsche Buch im Jahr 1832 verlegte und die Stelle über die Ouvertüre, wie aus einer dazu gemachten Anmerkung hervorgeht, kannte, dennoch diese Ouvertüre noch in demselben Jahre erscheinen ließ mit der Titelbemerkung „komponiert 1805". Nottebohm weiß diesen Widerspruch nicht genügend zu erklären. Wir schließen aus Haslingers Abweichen von Seyfried, daß jener, inzwischen aus irgendeiner glaubwürdigen Quelle schöpfend, über das Kompositionsjahr der Ouvertüre anderer Meinung geworden ist.

3. Beethoven hat 1814, bevor er zur Wiederaufführung der Oper die bekannte Ouvertüre in E-dur schrieb, beabsichtigt, die fragliche Ouvertüre mit Beibehaltung der Hauptthemata umzuarbeiten. Daß die auf diese Umarbeitung bezüglichen, noch vorhandenen Skizzen aus dem Jahre 1814 stammen, ist unzweifelhaft. Nottebohm knüpft an diese Tatsache die Frage: „Hätte Beethoven im Jahre 1814 bei der letzten Bearbeitung seiner Oper, an die Umarbeitung der Ouvertüre Op. 138 denken können, wenn dieselbe im Jahre 1805 geschrieben und die erste Leonoren-Ouvertüre wäre?" Er erwartet natürlich eine verneinende Antwort.

Wir bejahen diese Frage und zwar, wie wir glauben, mit gutem Grund. Der Zeitraum von 1806 bis 1814 ist ohne Zweifel der fruchtbarste in Beethovens Schaffen. In ihn fallen 5 Symphonien, die Musik zu Egmont, Ruinen von Athen und König Stephan, die Koriolan-Ouvertüre, die erste Messe, eine Reihe Sonaten, Trios, Quartette und Konzerte usw., fast lauter Werke ersten Ranges nach Formvollendung und Gedankentiefe. Daß bei einer so reichen und intensiven Produktivität der Künstler selbst, ganz abgesehen von dem Einfluß, den das Leben und die Jahre ausüben, ein anderer wird, und daß mit des Künstlers Wandelung auch die Stimmungen und Vorstellungskreise verloren gehen, aus welchen Werke früherer Perioden geboren wurden, muß vorausgesetzt werden. Es war natürlich, daß Beethoven 1814, als ihm angetragen wurde, den Fidelio wieder auf die Bühne zu bringen, um der Sicherung des Erfolges willen zu abermaligen Umgestaltungen seines Werkes schritt, aber ebenso begreiflich, daß er Mühe hatte, die rechte Stimmung dafür zu gewinnen. In solcher Lage ist er dann ohne Zweifel auf die ursprüngliche, der schöpferischen Begeisterung unmittelbar entsprungene Gestalt zurückgegangen, zunächst wohl nur um den ver-

Digitized by Google

siegten Quell wieder zu beleben, um sich für die Aufgabe aufs neue zu orientieren. Das Ergebnis aber war, daß er mancherlei, was 1806 ausgeschieden worden war, wieder aufnahm, daß er, wo es sich um Umarbeitungen handelte, zuweilen die erste Form an Stelle der zweiten setzte; über einige Fälle dieser Art werden wir unten ausführlicher handeln. Wenn er nun damals den Versuch machte auch die Ouvertüre Op. 138 umzuarbeiten, so liegt es nahe, gerade daraus zu schließen, daß sie zugleich mit dem ersten Wurf der ganzen Oper entstanden war, also im Jahre 1805.

Es scheint, als wenn er der festlichen Stimmung, die ihn überkommen hatte, als man nach seinem Werke zurückverlangte, habe Ausdruck geben wollen, indem er, wie die Entwürfe zeigen, abgesehen von den melodisch-harmonischen Veränderungen, die Ouvertüre in das glänzende Gewand des hellen E-dur zu kleiden versuchte: auch dem Trompetensignal, welches mit Leonores Gestalt nichts zu schaffen hat, aber seit den Ouvertüren No. 2 und 3 für den reflektierenden Verstand Leitmotiv im Bereiche dieser Oper geworden war, scheint irgendwo eine Unterkunft bestimmt gewesen zu sein — doch bald nach dem Anfange der Arbeit muß Beethovens Hand erlahmt sein. Er erkannte, daß diese Ouvertüre vollkommen zweckentsprechend sei, und legte sie beiseite, indem er der Violinstimme den bedeutungsvollen Titel zusetzte „charakteristische Ouverture". Nun scheint aber das Publikum bei der neuen Inscenierung auch eine vollkommen neue Ouvertüre erwartet zu haben. So bequemte er sich denn, eine vierte zu schreiben, die bekannte in E-dur, und bewies damit seine unversiegliche, jugendliche Schöpferkraft — aber das Kunststück, über ein und denselben Gegenstand viermal ganz neue, zum Teil entgegengesetzte Gedanken und doch jedesmal die absolut treffenden zu äußern, nachdem schon der erste Anlauf das rechte Wort getunden hatte — dies Kunststück zu vollbringen, blieb auch einem Beethoven versagt.

Noch ein letzter Punkt bleibt für die Entscheidung übrig, nämlich Schindlers Bericht über eine bei Fürst Lichnowsky veranstaltete Probe der Ouvertüre und über die von der Zuhörerschaft unter Zustimmung Beethovens ausgesprochene Verwerfung des Werkes. Nottebohm erklärt diese Erzählung, so weit sie die vom Publikum geübte und von Beethoven angenommene Kritik betrifft, für unglaublich. Aber hat sich Beethoven nicht gerade in Sachen seiner Oper vielfach guten Rat gefallen lassen? Ist nicht gerade die erste Umgestaltung seines Werkes, wie wir sehen werden, das Ergebnis

Digitized by Google

einer beratenden Konferenz von Musikern, Schauspielern und Musikfreunden, denen die Oper in ihrer ersten Gestalt zu rückhaltloser Prüfung vorgelegt wurde?

Daß die Probe bei Lichnowsky stattgefunden habe, läßt N. dahin gestellt, gibt aber die Möglichkeit zu. Wir unserseits haben keinen Grund, an Schindlers Mitteilung zu zweifeln. Überdies erinnerte sich, wie Haslingers Anzeige der bevorstehenden Veröffentlichung der Ouvertüre im Jahre 1828 ausdrücklich erwähnt, auch der Violinist Schuppanzigh „einer vor einigen Jahren abgehaltenen Probe der Ouverture". Ist aber die Ouvertüre Op. 138 bei Fürst Lichnowsky aufgeführt worden, so kann dies nicht gut im Jahre 1807 geschehen sein. Denn seit dem Herbst 1806 hatte Beethovens Verhältnis zu dem fürstlichen Hause an Intimität eingebüßt und ward erst Jahr und Tag später ganz das alte. Im Anfange des Jahres 1806 bis Ende März war Beethoven mit der Umarbeitung der Oper selbst und der Komposition der Ouvertüre Nr. 3 beschäftigt, den Sommer aber und einen Teil des Herbstes brachte er auf Reisen zu. Es kann daher auch 1806 jene Probe nicht stattgefunden haben. So bleibt nur der Herbst des Jahres 1805 für die Zeitbestimmung dieser Probe übrig. —

Von Nottebohms drei Hauptargumenten für das Jahr 1807 hat sich das zweite, welches aus dem Wiener Briefe und Seyfrieds Buch geschöpft ist, als unbrauchbar für die Lösung unserer Frage erwiesen, die beiden andern aber können mit größerem Rechte für 1805 als für 1807 ausgebeutet werden. Das Jahr 1805 erhält durch Schindlers Erzählung und durch den Titel der Haslingerschen Ausgabe eine äußere Bestätigung. Erinnern wir uns endlich des inneren Grundes, aus welchem wir mit A. B. Marx unsere Ouvertüre für die erste der Leonore-Ouvertüren halten zu müssen glaubten, so müssen wir bei aller Hochachtung vor dem in chronologischen Dingen bewährten Scharfsinn Nottebohms in diesem Falle doch seinem Ergebnis widersprechen und der Überlieferung zustimmen. Alle Anzeichen, äußere wie innere, sprechen für das Festhalten am Jahre 1805 als Entstehungszeit unserer Ouvertüre.

Die Gestalt der Oper selbst war damals von der jetzt allgemein bekannten in manchen Punkten abweichend. Vor allem war sie in drei Akte geteilt.

Digitized by Google

Beim Aufgehen des Vorhanges ist Marzelline allein auf der Bühne und singt nach kurzem Monolog (Nr. 1) ihre Arie „O wär' ich schon mit dir vereint" (C-moll, C-dur nach der C-dur-Ouverture), worauf Jaquino auftritt und (Nr. 2) das Duett „Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein" anhebt. Rokko kommt dazu, hat seine Bedenken gegen das Heiraten überhaupt, und so entspinnt sich (Nr. 3) das Terzett „Ein Mann ist bald genommen, bald nimmt man sich ein Weib". Nun erst tritt Leonore als Fidelio ein und es folgt (als Nr. 4) das Quartett „Mir ist so wunderbar", womit denn das Drama in ein höheres Stadium tritt, nachdem es mit drei Szenen und Musikstücken im Kleinleben und bei den Torheiten Marzellinens und Jaquinos sich aufgehalten. Nach (Nr. 5) Rokkos Arie, „Hat man nicht auch Gold beineben", folgt (Nr. 6) das Terzett, „Gut, Söhnchen, gut", es schloß damals den ersten Akt, der allerdings weder die hohe Richtung der Oper noch den Charakter Leonores genügend bezeichnete. Wie fremdartig vollends dieser erste Akt und die zweite oder dritte Ouverture einander gegenüberstehen mußten, sieht jeder, der die Ouverturen kennt, auf den ersten Blick.

Den zweiten Akt eröffnet (Nr. 7) der Marsch und der Eintritt Pizarros nach dem Aufzug der Soldaten; es folgt, wie jetzt, Pizarros Arie (Nr. 8) und (Nr. 9) sein Duett mit Rokko. Beide gehen ab, Marzelline tritt mit Leonore (Fidelio) auf und behelligt (Nr. 10) sie in einem Duett mit ihren Gedanken über Eheglück.

Daran schließt sich, befremdend genug, unmittelbar (Nr. 11) das Rezitativ und die große Arie Leonores, in welcher sie, frei von dem Drucke der noch eben notgedrungen zur Schau getragenen Verstellung, die wahren Gedanken und Gefühle ihres Innern ausspricht. Das Finale des zweiten Aktes (Nr. 12), bringt nach dem Chor der Gefangenen das Duett zwischen Rokko und Leonore über den vom Gouverneur erteilten Auftrag: da erscheint Marzelline und verkündet angsterfüllt das Kommen Pizarros, gleich darauf dieser selbst, der den Rokko zornerregt wegen seines Zauderns von dannen treibt, während er mit der Wache der Soldaten allein auf der Bühne zurückbleibt, diese durch Drohungen zu Pflichteifer und Wachsamkeit anspornt und von ihnen Versicherungen der Treue und des Mutes empfängt. Dies der Schluß des Finales, das sich auch dadurch von der heutigen Gestalt unterscheidet, daß die Gefangenen sich nach dem Gefängnisgebrauche, weil die Zeit gekommen ist, ergehen, während jetzt Rokko dieselben auf Bitten Leonores, wider Pizarros Willen, in die freie Luft läßt. Der dritte Akt (jetzt

Digitized by Google

der zweite) vollzieht sich durchweg im Kerker, während die Schlußhandlung später auf einen freien Platz vor dem Burgtor verlegt wird; die erste Szene unterscheidet sich in Text und Gesang wesentlich von ihrer späteren Form. Florestan zieht ein Bild Leonores hervor, und an dem Anblick ihrer Züge so wie in dem Bewußtsein, recht gehandelt zu haben, stillt er seine Klage — Nichts von Aufschwung der Seele zum Gedanken der himmlischen Freiheit. Alles übrige bis zum Anfange des Finales erscheint, in szenischer Beziehung, schon in der endgültigen Fassung; nur das Melodrama nach dem Eintritt Rokkos und Leonorens ins Gefängnis fehlt. Bei Beginn des Finales hört man das Volk mit wildem Rachegeschrei nahen. Schon glauben Florestan und Leonore sich verloren, doch der Ruf des näherdringenden Volkes „die Unschuld werde befreit" beruhigt sie. Endlich erscheint der Minister, geleitet von Pizarro, Rokko mit den Seinigen und das Volk. Fernando läßt Florestan durch Leonore die Ketten abnehmen, während Rokko ihr gegenüber sein Benehmen entschuldigt und Pizarro sein Gold vor die Füße wirft. Dann folgt, der poetischen Gerechtigkeit wegen, eine Verhandlung über das Schicksal des Pizarro. Letzterer soll an denselben Stein geschmiedet werden, an dem Florestan geschmachtet hat; das Volk schreit nach strengerer Vergeltung; das wiedervereinte Paar bittet für ihn um milde Behandlung — die Entscheidung wird dem Könige vorbehalten, und das Ganze schließt mit dem Chorgesang zu Leonores Ruhm und Preis.

Soviel über die erste Anlage der Oper.

So ging sie nun, mit der zweiten Ouverture, am 20. November 1805, im Theater an der Wien in Szene.

Aber unter welchen Umständen! Sieben Tage zuvor waren die Franzosen in Wien eingerückt, Tausende der höheren Klassen, darunter viele Freunde Beethovens, hatten die Stadt verlassen, das Theater war fast nur von französischen Offizieren besucht, die Darstellung mangelhaft, das Orchester schon gegen die Ouverture, wegen der großen Schwierigkeit besonders für die Bläser, gestimmt. Die Aufnahme war eiskalt; nach drei (am 20. 21. 22. November) Vorstellungen zog Beethoven sein Werk zurück.

Es war gefallen. Besonders die Ouverture hatte alles gegen sich. Das Publikum fand sie ungemessen lang und unverständlich. Auch Cherubini befliß sich zu erklären, er wisse nicht, aus welchem Ton die Ouverture gehe, die Oper aber beweise, daß sich „ihr Autor bis dahin noch viel zu wenig mit dem Studium der Gesangskunst befasst habe". Wir erinnern daran, daß beide

Digitized by Google

Künstler durch den Wettkampf der Direktoren Schikaneder und Braun in eine Art Gegensätzlichkeit zueinander hineingezogen worden, wollen aber demungeachtet nicht behaupten, daß Cherubinis Urteil aus persönlicher Mißgunst hervorgegangen. Das Resultat übrigens der Bemühungen Brauns um Cherubini war die Komposition der Oper Faniska, deren Text ebenfalls Sonnleithner, und zwar gleichzeitig mit Leonore gedichtet hatte. Faniska wurde am 25. Februar mit großem Beifall im Hoftheater aufgeführt.

So stand denn der Oper selber die Vorliebe, deren gerade damals bei den Wienern Cherubini genoß, vielleicht auch der Vergleich mit der sehr beliebten Paerschen Oper Leonore,*) die sicherlich mancher Musikliebhaber in Dresden gehört hatte, im Wege; allerdings war die flache Freudseligkeit, ewige Sichselbstgleichbleiberei Paerscher Musik leichter faßlich, vielleicht im Druck und in den Aufregungen der damaligen Zeit wohltuender. Aber auch ruhige Stimmführer erklärten sich gegen das Werk. „Das merkwürdigste unter den musikalischen Produkten des vorigen Monats (schreibt der Berichterstatter der Allg. mus. Ztg.) war wohl die schon längst erwartete Beethovensche Oper Fidelio oder die eheliche Liebe. Sie wurde am 20. November zum ersten Mal gegeben, aber sehr kalt aufgenommen. Wer dem bisherigen Gang des Beethovenschen, sonst unbezweifelten Talentes mit Aufmerksamkeit und ruhiger Prüfung folgte, musste etwas ganz Anderes von diesem Werke hoffen, als gegeben worden. Beethoven hatte bis jetzt so manchmal dem Neuen und Sonderbaren auf Unkosten des Schönen geopfert; man musste also vor Allem Eigenthümlichkeit, Neuheit und einen gewissen originellen Schöpfungsglanz von diesem seinem ersten theatralischen Singprodukte erwarten — und gerade diese Eigenschaften sind es, die man am wenigsten darin antraf. Das Ganze, wenn es ruhig und vorurtheilsfrei betrachtet wird, ist weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorstechend. Die Ouverture besteht aus einem sehr langen, in alle Tonarten ausschweifenden Adagio, worauf ein Allegro aus C dur eintritt, das ebenfalls nicht vorzüglich ist, und mit andern Beethovenschen

*) Auf die Wiener Bühne kam seine Eleonora ossia l'amor conjugale erst am 8. Febr. 1809; unzweifelhaft war sie aber, bei der Beliebtheit des Komponisten, schon früher den Kunstfreunden bekannt und dem Theaterpublikum ersehnt. Waren doch in den 3 Jahren 1799—1801 7 neue Opern von Paer im Wiener Hoftheater zur Aufführung gekommen. Die Oper „Achille" wurde 1801—1803 55 mal, die Oper „Poche ma buone" 14 mal aufgeführt usw.

Digitized by Google

Instrumentalkompositionen — auch nur z. B. mit seiner Ouverture zum Ballet Prometheus keine Vergleichung aushält. Den Singstücken liegt gewöhnlich keine neue Idee zum Grunde, sie sind grösstentheils zu lang gehalten, der Text ist unauthörlich wiederholt, und endlich auch zuweilen die Charakteristik auffallend verfehlt — wovon man gleich das Duett im dritten Akte, aus G dur, nach der Erkennungsscene selbst zum Beispiel anführen kann. Denn das immer laufende Accompagnement in den höchsten Violinchorden drückt eher lauten, wilden Jubel aus, als das stille, wehmüthig tiefe Gefühl, sich in dieser Lage wiedergefunden zu haben. Viel besser ist im ersten Akte ein vierstimmiger Kanon gerathen, und eine effektvolle Diskantarie aus F dur (die spätere grosse Arie der Leonore?), wo drei obligate Hörner mit einem Fagotte ein hübsches, wenn gleich zuweilen etwas überladenes Accompagnement bilden. Die Chöre sind von keinem Effekte, und einer derselben, der die Freude der Gefangenen über den Genuss der freien Luft bezeichnet, ist offenbar missrathen." Dieser absprechenden Kritik gegenüber ist es interessant zu lesen, welches Lob Paers Leonore nach der ersten Dresdener Aufführung einerntete. „Die feurige Ouverture, einige Charakterarien und mehrere vortreffliche Ensembles, mit Geist, Erfahrung und ungemeiner Gewandtheit ausgeführt, fanden ausgezeichneten Beifall." So heißt es in derselben Zeitung. Aber damit hatte Paer seinen Lohn dahin. Seine Musik, der die Gegenwart lauschte, hat die Folgezeit verweht.

Es ist viel Fischblut und Fischgeruch in allen diesen Rezensionen und Berichten, und unter dem Anschein von Bescheidenheit und Schonung viel Anmaßung. Was will es heißen, wenn von einem „gewissen originellen Schöpfungsglanz", von „Neuem und Sonderbarem auf Unkosten des Schönen" (Beethoven hat weder das eine, noch das andere, noch das Dritte gesucht, sondern nur der jedesmaligen Idee nachgetrachtet, in der er „das Schöne" fand) geredet, oder irgend etwas „nicht vorzüglich" genannt wird? Das sind diese in ihrer Allgemeinheit nichtssagenden Phrasen, die sich nicht auf die Sache einlassen, sondern daneben — und ein bißchen darüber stellen, um sie nach fremdem abstraktem Maß zu messen, Beispiele zu dem S. 284 Gesagten. Aber der Erfolg zeugt dafür, daß jener Berichterstatter im Einklang mit der Auffassung des Publikums gesprochen. Und — im Hinblick auf diese erste Gestaltung der Oper kann man dem Publikum nicht allzu große Schuld beimessen: der erste Akt im Verein mit der Ouver-

Digitized by Google

ture mußte den Gesichtspunkt für die Auffassung schwankend machen.

Beethoven aber war überzeugt, das Werk sei den Kabalen seiner Feinde*) zum Opfer gefallen. Er legte namentlich fortwährend großes Gewicht darauf, daß man die Oper nicht Leonore, sondern gegen seinen Willen Fidelio genannt. Und doch kann man es der Direktion nicht verargen, daß sie nach dem Bekanntwerden der Paerschen Oper Leonore die ursprüngliche Gleichnamigkeit beseitigte. Dies forderte, wie Nottebohm mit Recht sagt, „die Theaterpraxis". Das Publikum mußte vor irrigen Voraussetzungen bewahrt werden. Sonnleithner, der ja den Stoff gewählt, bevor an das Hervortreten der Paerschen Oper zu denken war, hatte sein Textbuch „Leonore" betitelt, und Beethoven mag, ganz abgesehen von der Vorliebe für diesen Namen ihn auch festgehalten haben, um nicht den Schein zu erregen, als wolle er dem Vergleich mit Paer ausweichen.

Richtiger urteilten, als sich nur erst die Zeiten beruhigt hatten, seine Freunde. Ihnen leuchtete der hohe Wert der Kom-

*) Daß er Feinde genug gehabt, dafür bürgt schon seine Eigentümlichkeit. Den schwachen Menschen — und sie bilden die Mehrzahl — wird unheimlich in der Nähe eines selbständigen und eigentümlichen Charakters; gern suchen sie den alten Fabelschluß

„Du Narr, willst klüger sein als wir?" —
„Man zwang den Petz, davonzulaufen."

in Anwendung zu bringen. Dann kam der Neid, dann aber auch der Verdruß, den Beethovens Schroffheit und ein gewisses sarkastisches Wesen, dem er sich leicht und oft überließ, bei sonst Gutgesinnten erregen mußte. Dieser Sarkasmus nahm oft eine wunderliche Form an, er stützte sich auf alte musikalische Anekdoten, die Beethoven aus der Allg. mus. Zeitung aufgelesen und auf die er mit einem nur im Zusammenhang der Anekdoten verständlichen Worte anspielte; vielleicht gerade damit schärfer verletzend, weil es weit hergeholt, oder gar hinterhaltig erscheinen konnte. So pflegte er, wenn ein Sänger seine Sache schlecht gemacht, den Umstehenden mit freundlichem Zunicken laut genug „Da capo!" zuzurufen. Das bezog sich nämlich auf eine Anekdote aus Paris. Dort hatte sich ein schlechter Sänger mit schwacher Brust in einer langen Bravourarie hören lassen und war ausgepfiffen worden; eine einzige Stimme hatte nachdrücklich Da capo! gerufen und den Sänger bewogen, vorzutreten und seine Arie nochmals bis zu Ende durchzusingen, obgleich er bei dem Gelärm der Zuhörer sich selber kaum hören konnte. Kaum ließ das Pfeifen und Toben ein wenig nach, so erhob jene Stimme wieder ihr lautes und beharrliches Da capo — und der Sänger trat wieder vor. Nun wandte sich der Zorn des Publikums gegen den Da capo-Schreier. Que voulez vous? entgegnete der: moi, je voulais faire créver cette canaille! . . . . ich wollte, der Lump sollte singen, bis er platzte. —

Digitized by Google

position ein, aber zugleich die Notwendigkeit von Änderungen und Kürzungen. Zuerst nahmen Steffen Breuning und der Hofrat v. Collin (der Dramatiker) darüber Rücksprache: dann wurde bei Lichnowsky eine förmliche Sitzung gehalten, der das fürstliche Paar, jene beiden, Graf Moritz Lichnowsky, der Tenorist Röckel, der Bassist Meyer, der Schauspieler Lange, der Regisseur der Hofoper Treitschke, der Dirigent des Orchesters Clement, endlich Beethoven selber nebst seinem Bruder Kaspar beiwohnten.

Über diese Sitzung berichtete noch im Jahre 1861 Röckel*) an Thayer brieflich folgendermaßen:

„Da die ganze Oper durchgenommen werden sollte, so gingen wir gleich ans Werk. Fürstin Lichnowsky spielte auf dem Flügel die grosse Partitur der Oper, und Clement, der in einer Ecke des Zimmers sass, begleitete mit seiner Violine die ganze Oper auswendig, indem er alle Solos der verschiedenen Instrumente spielte. Da das ungewöhnliche Gedächtniss Clemens allgemein bekannt war, so war niemand ausser mir darüber erstaunt. Meyer und ich machten uns dadurch nützlich, dass wir so gut wir konnten dazu sangen, er (Bass) die tieferen, ich die höheren Partien der Oper. Obgleich die Freunde Beethovens auf den bevorstehenden Kampf vollständig vorbereitet waren, hatten sie ihn doch nie früher in dieser Aufregung gesehen, und ohne das Bitten und Flehen der sehr zartfühlenden, schwächlichen Fürstin, welche für Beethoven eine zweite Mutter war und von ihm selbst als solche anerkannt wurde, würden seine verbundenen Freunde wahrscheinlich in diesem auch für sie sehr zweifelhaften Unternehmen schwerlich Erfolg gehabt haben. Als aber nach ihren vereinten Bestrebungen, die von 7 bis nach 1 Uhr gedauert hatten, die Aufopferung von drei Nummern angenommen war, und als wir, erschöpft, hungrig und durstig, uns anschickten, durch ein glänzendes Souper uns zu restauriren, da war niemand glücklicher und fröhlicher wie Beethoven. Hatte ich ihn vorher in seinem Zorne gesehen, so sah ich ihn nunmehr in seiner Laune. Als er mich ihm gegenüber angestrengt mit einem französischen Gerichte beschäftigt sah, und ich auf seine Frage: was ich da ässe, antwortete: ich weiss es nicht! da rief er mit seiner Löwenstimme aus: Er isst wie ein Wolf, ohne zu wissen was! Ha! Ha! Ha! —

*) Joseph August Röckel, geb. 28. 8. 1783 in Neuberg vorm Wald in der Pfalz, starb 19. 9. 1870 in Köthen.

Digitized by Google

Die verurteilten Nummern waren:

1. eine große Arie des Pizarro mit Chor (d. h., wie O. Jahn erläutert, der Schluß des ersten Finales in der ursprünglichen Gestalt wurde zur Umarbeitung und Kürzung bestimmt, nicht gestrichen);

2. ein komisches Duett zwischen Leonore (Fidelio) und Marzelline, mit Violon- und Violoncellsolo („Um in der Ehe froh zu leben"):

3. ein komisches Terzett zwischen Marzelline, Jaquino und Rokko („Ein Mann ist bald gewonnen"). Viele Jahre später fand H. Schindler die Partituren dieser 3 Stücke unter dem Abfall von Beethovens Musik und erhielt sie von ihm zum Geschenke."

So weit Röckel. Außer den drei von ihm genannten Stücken fiel nach O. Jahns Feststellungen (Ges. Aufs. über Musik, 1866. S. 249 fl.) auch die Arie Rokkos „Hat man nicht auch Gold beineben" aus.

Auch den Text beschloß man umzuarbeiten und die Szenen neu zu verteilen. Breuning unterzog sich dieser Arbeit, deren Hauptresultat die Einrichtung der Oper auf nur 2 Akte war. Beethoven selbst ging nun mit neuer Lust an das Werk; besonderen Fleiß aber verwendete er auf die Verbesserung der zweiten Ouvertüre. Sie wurde so durchgreifend umgearbeitet, daß ihre neue Gestalt einigermaßen als neues Werk gelten und als dritte Ouvertüre herausgegeben werden konnte. So weit war Beethoven schon gebracht, daß er sich um die Gunst der Sänger bewarb und in einem Briefchen bat: Röckel solle nur ja seine Sache recht gut machen bei der Milder, von der der Leipziger Berichterstatter sagt, sie habe trotz ihrer schönen Stimme doch viel zu wenig Affekt und Leben gezeigt — damals gewiß mit Recht, denn sie hat ihre höhere Stellung erst in Berlin durch Spontini erhalten. „Morgen (sagt Beethoven im Briefe) komme ich aber selbst, um den Saum ihres Rockes zu küssen."

So hat Beethoven gesprochen. Wer den Koulissen naht, wird leicht mit Öl beschmiert.

Die Oper ging am 29. März 1806 an dem letzten Theaterabend vor Beginn der Charwoche wieder in Szene, wurde noch einmal nach Wiedereröffnung des Theaters, am 10. April, wiederholt und verschwand dann auf viele Jahre von der Bühne, nachdem sie im Ganzen 5 Vorstellungen erlebt, 3 in ihrer ursprünglichen, 2 in ihrer neuen Gestalt.

Digitized by Google

Und doch hatte die Oper bei ihrem Wiedererscheinen den Beifall des Publikums gefunden. Dies bezeugt Freund Breuning in einem Briefe an die Seinigen, ferner sagt Röckel, der Sänger des Florestan, in dem oben auszugsweise mitgeteilten Berichte an Thayer wörtlich: „Die Oper wurde in hohem Grade wohl aufgenommen von einem auserwählten Publikum, welches mit jeder (?) Wiederholung zahlreicher und enthusiastischer wurde.“ Auch die Stimmen der musikalischen Presse lauteten wohlwollender als früher. So schreibt der Korrespondent der Allg. musik. Zeitg. unter dem 2. April: „Beethoven hatte seine Oper Fidelio mit vielen Veränderungen und Abkürzungen wieder auf die Bühne gebracht. Ein ganzer Akt ist dabei eingegangen, aber das Stück hat gewonnen und nun auch besser gefallen.“ Und in der Zeitung für die elegante Welt heißt es unterm 20. Mai 1806, nachdem mit Recht hervorgehoben, daß der Gesamteindruck durch die gesprochenen Episoden beeinträchtigt werde: „Die Musik ist meisterhaft und Beethoven zeigte, was er auf dieser neu betretenen Bahn in der Zukunft wird leisten können. Vorzüglich gefallen hat das erste Duett und die zwei Quartetten.“ Nur die Ouvertüre wird auch nach ihrer Umarbeitung verworfen „wegen der unaufhörlichen Dissonanzen und des überladenen Geschwirrs der Geigen“, sie sei „mehr eine Künstelei als wahre Kunst“. Allerdings ein wunderlich schiefes Urteil, so weit es die Ouvertüre betrifft, dem wir weiter unten ein für uns Spätergeborene und in Beethovens Musik Aufgewachsene noch fremdartiger klingendes an die Seite stellen werden. Die Zeiten haben sich eben geändert.

Überhaupt hatte die damalige Kritik die höheren Gesichtspunkte, aus denen Beethoven erfaßt sein will, noch nicht gewonnen und das Publikum, an leichtere Genüsse gewöhnt, im großen und ganzen sicherlich noch keine Ahnung von den tiefen Offenbarungen und überirdischen Gesichten, welche aus dieses Künstlers Schöpfungen hervorleuchten — aber so viel läßt sich auf Grund der obigen Mitteilungen doch behaupten, daß Fidelio in seiner zweiten Gestalt diejenige Aufnahme und Anerkennung gefunden hatte, welche einem Bühnenwerke bei dem Publikum und darum natürlich auch bei den Direktoren und dem darstellenden Personal das Leben zu sichern pflegt. Dabei war die Aufführung selbst durchaus nicht musterhaft gewesen und hatte es nach Lage der Verhältnisse kaum sein können. Beethoven, unermüdlich im Verbessern alles dessen, was ihm in der Partitur änderungsbedürftig erschien, hatte sich zur Umarbeitung Zeit genommen und lange mit der Ablieferung der

Digitized by Google

Partitur gezögert, so daß Baron Braun, endlich ungeduldig geworden, den 29. März als den letzten Termin festsetzte, an dem die Aufführung statthaben müsse, widrigenfalls er die Oper gar nicht geben werde; dann hatte Beethoven sich zwar beeilt, aber nur 2 oder 3 Proben waren am Klavier, eine mit Orchester noch dazu in Abwesenheit des Komponisten abgehalten worden. Wenn also die Oper trotz der Unebenheiten der Darstellung Beifall fand, so darf man jedenfalls nicht den unbefriedigenden Erfolg als die Ursache des Zurücklegens der Oper betrachten.

Die Gerechtigkeit verlangt zu bekennen, daß Beethoven wahrscheinlich selbst die Schuld an der vorläufigen Kurzlebigkeit seiner Oper trug, indem er in einer Unterredung mit Baron Braun über den finanziellen Erfolg Fidelios sich in einem Momente der Aufwallung und des Zornes hinreißen ließ, von der ferneren Aufführung Abstand zu nehmen. Wieder ist es Röckels Brief an Thayer, der hierüber berichtet. Beethoven erhielt, wie auch andere Quellen bestätigen, kein Honorar, sondern einen Anteil am Gewinne der Vorstellungen. Da er die für ihn von den Fidelio-Abenden entfallende Summe von etwa 200 Gulden der wirklichen Einnahme nicht entsprechend fand, so glaubte er sich übervorteilt und beklagte sich darüber in aufgeregter Weise bei dem Direktor, der ihn zu beruhigen suchte, indem er sich für die Ehrenhaftigkeit seiner Kassenbeamten verbürgte und auf bessere Zeiten verwies, wo nicht nur die vornehmeren Plätze, sondern auch die oberen besetzt sein und ihren Beitrag liefern würden. „Ich schreibe nicht für die Gallerien," rief Beethoven aus. „Nicht?" erwiderte der Baron Braun; „selbst Mozart verschmähte nicht, für die Gallerien zu schreiben." Damit war es aus. „Ich werde die Oper nicht mehr geben," sagte Beethoven; „ich verlange meine Partitur zurück." Nach diesen Worten zog Braun die Klingel, gab den Befehl, dem Komponisten die Partitur herauszugeben, und die Oper wurde für eine lange Zeit der Vergessenheit übergeben.

Aus diesem Auftritt Beethovens mit Baron Braun könnte man schließen, er habe sich durch den Vergleich mit Mozart beleidigt gefunden; da er aber Mozart hoch verehrte, so stieß er sich vielleicht mehr an der Art, wie ihm dies gesagt wurde, als an dem Inhalt der Worte selbst. Er sah wohl bald ein, daß er in der Hitze sehr unüberlegt und gegen sein eigenes Interesse gehandelt hatte, und aller Wahrscheinlichkeit nach würden beide Teile durch Vermittelung seiner Freunde sich wieder genähert haben, wäre

Digitized by Google

Baron Braun nicht gleich darauf von der Direktion der vereinigten Theater ganz zurückgetreten, was eine totale Veränderung der Verhältnisse herbeiführte. So berichtet Röckel, der nach seinem Charakter, seiner Verehrung für Beethoven die Wahrheit gewiß nicht absichtlich entstellt hat, auch als Mitglied des Theaters über den tatsächlichen Vorgang wohl unterrichtet sein konnte. Überdies sprechen für die Glaubwürdigkeit seiner Erzählung innere Gründe. Beethovens Stimmung war damals ohne Zweifel eine hochgradig gereizte und nervöse. Kein Wunder! Er hatte sich entschließen müssen, ein Werk, mit dem er sich innerlich abgefunden zu haben wähnte, völlig umzugestalten, hatte sich bei dieser Arbeit nicht wie sonst seinem Genius allein hingeben können, sondern notgedrungen vielfach Rücksicht zu nehmen auf Anforderungen von außen her, auf den mannigfaltigen Anstoß, den man in szenischer und musikalischer Beziehung genommen, auf die Wünsche des Regisseurs und der Sänger, hatte endlich die zweite Ouvertüre um einiger unüberwindlicher Schwierigkeiten willen in den Partien der Holzbläser durch eine dritte ersetzen müssen — dies alles nicht in gehöriger Ruhe und Muße, sondern in der Zeit beschränkt, und noch dazu in der Furcht, bei zu langem Zögern die abermalige Vorführung des Werkes zu verscherzen. Daß er nach der endlichen Entlastung von dieser Mühsal nicht nur müde und erschöpft war, sondern auch reizbar, unangenehmen Eindrücken gegenüber wenig gelassen, kann, selbst abgesehen von der Sensibilität seiner Künstlernatur, nicht auffallen. Nun denke man sich Beethovens von Natur zu heftiger Aufwallung geneigtes Wesen, seinen, bei aller Kindlichkeit, doch infolge von Unkenntnis der Menschen und der Geschäftsverhältnisse argwöhnischen Charakter, der ihn oft verleitete, anstatt die Ungunst der Verhältnisse in Rechnung zu ziehen und ruhig zu ertragen, Übelwollen, Feindseligkeit und Überlistung der Menschen gegen seine Person anzunehmen: und man wird gestehen müssen, daß Röckels Darstellung Glauben verdient. Sie läßt den überreizten Seelenzustand Beethovens, wie er in dem damaligen Zeitpunkt wirklich gewesen sein muß, deutlich hervortreten und gibt die einzig verständliche Erklärung dafür, daß seine Hoffnungen, die er als Opernkomponist gehegt haben mochte, damals Schiffbruch litten. Zweifellos hat Beethoven sein Verhalten bald bereut, und nicht bloß im eigenen Interesse, weil er sich Schaden bereitet hatte, sondern auch im Gerechtigkeitsgefühl gegen diejenigen, deren Ehrlichkeit er im Unmut unmotiviert verdächtigt hatte — war er doch stets bereit,

Digitized by Google

ein in der Aufregung begangenes Unrecht, wenn sich der Sturm der Seele gelegt, einzusehen und nach Kräften wieder gut zu machen — aber daß er damals zu unbilliger Beurteilung derer, die mit seiner Oper in irgendwelcher Beziehung standen, nur allzu sehr neigte, beweist auch der Inhalt eines Briefes, den er im Unmute über die Mängel der ersten Aufführung der umgestalteten Oper an den Sänger Sebastian Meyer, den Darsteller des Pizarro, richtete:

„Lieber Meyer! Ich bitte dich, Hrn. v. Seyfried zu ersuchen, dass er heute meine Oper dirigirt, ich will sie heute selbst in der Ferne ansehen und hören, wenigstens wird dadurch meine Geduld nicht so auf die Probe gesetzt, als so nahebei meine Musik verhunzen zu hören!*) — Ich kann nicht anders glauben, als dass es mir zu Fleiss geschieht. Von den blasenden Instrumenten will ich nichts sagen, aber — dass alle pp, crescendo, alle decresc, und alle forte, ff aus meiner Oper ausgestrichen; sie werden doch alle nicht gemacht. Es vergeht alle Lust weiter etwas zu schreiben, wenn man's so hören soll! . . . . Dein Freund Beethoven."

„Ich kann nicht anders glauben, als dass es mir zu Fleiss geschieht," schreibt Beethoven. Dieses Wort ist bezeichnend für die Befangenheit seines Standpunktes. Anstatt sich zu sagen, daß es seine großen Schwierigkeiten haben müsse, ein Werk, welches in seiner ersten Gestalt gründlich einstudiert war, nachdem es gänzlich umgearbeitet worden, ohne gehörige Vorbereitung und Probe gleichsam zu extemporieren; daß es bei der großen Zahl der Mitwirkenden unter allen Umständen zu viel verlangen heiße, von jedem Sänger, Chor- oder Orchestermitgliede fehlerlose Leistungen zu fordern; daß das Mögliche erreicht sei, wenn das Ganze der Darstellung nicht mißlinge: sieht er in den nur allzu natürlichen Fehlgriffen der Mitwirkenden nichts als bösen Willen, nichts als die Symptome einer ihn umgebenden Kabale, und es entspricht völlig seiner Auffassung von der Sachlage, wenn Breuning, der offenbar in diesem Falle mit den Augen des Freundes sieht und darum die Unparteilichkeit verloren hat, schreibt: „Nun standen aber seine Feinde bei dem Theater auf, und da er mehrere, besonders bei der zweiten Vorstellung beleidigte, so haben diese es dahin gebracht, dass sie seitdem nicht weiter mehr gegeben worden ist." Aber wer waren seine Feinde am Theater? Seyfried, der Kapellmeister, Röckel

*) Beethoven hatte die 3 Aufführungen im Jahre 1805 und die erste im Jahre 1806 selbst geleitet. Diese Tatsache und die Äußerungen in dem obigen Briefe zeigen, daß Beethoven damals noch leidlich gut hörte.

Digitized by Google

und Meyer, die Hauptsänger, waren seine Freunde und voll Verehrung für ihn, selbst die Milder hatte sich trotz der für ihr Organ unsangbaren Passagen seinen Forderungen bequemt — von den Untergeordneten nicht zu reden; Choristen und Instrumentalisten mögen seufzen über ihre Partien, aber eine entscheidende Stimme pflegen sie nicht zu haben. Doch Beethoven hatte sich nun einmal in den Gedanken eingesponnen, daß seiner Oper Geschick in den Händen seiner Gegner sei und damit sich selbst die Freude an der herrlichen Schöpfung vergällt. So ward er in dieser Sache sein eigener Unhold und er, der einzige, der Heros der gedankentiefen und über die Sinnenwelt hinausweisenden Musik, zahlte den Tribut an das Menschliche. Wir lassen zum Schluß dieses Abschnittes den schon mehrfach erwähnten Brief von Stephan Breuning wörtlich folgen. Er gibt ein geschlossenes, scharfes Bild der Sachlage, wie sie sich in der Anschauung Breunings und Beethovens darstellte, zugleich ein schönes Zeugnis von Freundeshingebung.

„Wien, den 2. Juni 1806.

Liebe Schwester und lieber Wegeler.

... Ueber Beethovens Oper habe ich Euch in meinem letzten Briefe, so viel ich mich erinnere, zu schreiben versprochen. Da es Euch gewiss interessirt, so will ich dieses Versprechen erfüllen. Die Musik ist eine der schönsten und vollkommensten, die man hören kann; das Sujet ist interessant, denn es stellt die Befreiung eines Gefangenen durch die Treue und den Muth seiner Gattin vor; aber bei dem Allen hat nichts wohl Beethoven so viel Verdruss gemacht, als dieses Werk, dessen Werth man in der Zukunft erst vollkommen schätzen wird. Zuerst wurde sie sieben Tage nach dem Einmarsche der französischen Truppen, also im allerungünstigsten Zeitpunkte, gegeben. Natürlich waren die Theater leer und Beethoven, der zugleich einige Unvollkommenheiten in der Behandlung des Textes bemerkte, zog die Oper nach dreimaliger Aufführung zurück. Nach der Rückkehr der Ordnung nahmen er und ich sie wieder vor. Ich arbeitete ihm das ganze Buch um, wodurch die Handlung lebhafter und schneller wurde; er verkürzte viele Stücke, und sie ward hierauf dreimal (?) mit dem grössten Beifall aufgeführt. Nun standen aber seine Feinde bei dem Theater auf, und da er mehrere, besonders bei der zweiten Vorstellung beleidigte, so haben diese es dahin gebracht, dass sie seitdem nicht weiter mehr gegeben worden ist. Schon vorher hatte man ihm viele Schwierigkeiten in den Weg gelegt, und der einzige

Digitized by Google

Umstand mag Euch zum Beweise der übrigen dienen, daß er bei der zweiten Aufführung nicht einmal erhalten konnte, daß die Ankündigung der Oper unter dem veränderten Titel: „Fidelio", wie sie auch in dem französischen Original heißt und unter dem sie nach den gemachten Änderungen gedruckt worden ist, geschah. Gegen Wort und Versprechen fand sich bei den Vorstellungen der erste Titel: „Leonore" auf dem Anschlagezettel.*) Die Kabale ist für Beethoven um so unangenehmer, da er durch die Nichtaufführung der Oper, auf deren Ertrag er nach Prozenten mit seiner Bezahlung angewiesen war, in seinen ökonomischen Verhältnissen ziemlich zurückgeworfen ist und sich um so langsamer wieder erholen wird, da er einen großen Teil seiner Lust und Liebe zur Arbeit durch die erlittene Behandlung verloren hat. Die meiste Freude habe ich vielleicht ihm gemacht, da ich, ohne daß er etwas davon wußte, sowohl im November, als bei der Aufführung am Ende März, ein kleines Gedicht drucken und in dem Theater austeilen ließ. Für Wegelern will ich beide hier abschreiben, weil ich von alten Zeiten weiß, daß er etwas auf dergleichen Dinge hält; und da ich einst Verse auf seine Erhebung zum Rector magnificus celeberrimae universitatis Bonnensis machte, so kann er nun durch Vergleichung sehen, ob ich in meinem poetischen Gelegenheitsgenie Fortschritte gemacht habe. Das erste kleine Gedicht war in reimlosen Jamben:

*) An dieser Stelle haben durch ein Versehen entweder Breunings oder Wegelers beim Abschreiben des Briefes, dessen Original nicht mehr vorhanden ist, oder vielleicht auch erst des Druckers des Wegeler-Riesschen Buches die Worte Fidelio und Leonore ihre Plätze vertauscht. Denn das französische Original, auf welches sich Breuning beruft, heißt Léonore ou l'amour conjugal, und die noch vorhandenen Theaterzettel aller Aufführungen tragen den Titel „Fidelio". Beethoven aber wünschte, wie schon oben (S. 341) bemerkt, den Titel Leonore. Die Erfüllung dieses Wunsches hatte er 1805 nicht erlangen können. Nun hoffte er nach der Umgestaltung seines Werkes darauf. Denn er ließ für die Aufführungen von 1806 dem von Breuning umgeänderten Textbuch den Namen Leonore geben, auch setzte das oben im Briefe mitgeteilte zweite Gedicht, welches dem Theaterzettel vom 29. März 1806 vorgedruckt war, voraus, wie seine Überschrift auf dem Zettel beweiset, daß die Oper nun unter der veränderten Benennung Leonore aufgeführt werden würde. Aber Breuning und Beethoven wurden wieder enttäuscht. Beethoven aber blieb bei seinem Lieblingsnamen Leonore und gab ihn daher auch dem 1810 erschienenen Klavierauszuge. Sogar 1814 kam er noch einmal auf ihn zurück, aber die Theaterdirektion beharrte bei Fidelio aus Rücksicht auf Paers Werk. (cf. das Ausführliche über diesen Gegenstand bei Jahn: „Gesammelte Aufsätze", S. 236 bis 246.)

Digitized by Google

Sei uns gegrüsst auf einer grössern Bahn,
Worauf der Kenner Stimme laut Dich rief,
Da Schüchternheit zu lang zurück Dich hielt!
Du gehst sie kaum, und schon blüht Dir der Kranz,
Und ältere Kämpfer öffnen froh den Kreis.
Wie mächtig wirkt nicht Deiner Töne Kraft;
Die Fülle strömt gleich einem reichen Fluss;
Im schönen Bund schlingt Kunst und Anmuth sich,
Und eigne Rührung lehrt Dich Herzen rühren!
Es hob, erregte wechselnd unsre Brust
Leonorens Muth, ihr Lieben, ihre Thränen;
Laut schallt nun Jubel ihrer seltnen Treu,
Und süsser Wonne weichet bange Angst.
Fahr' muthig fort; dem späten Enkel scheint,
Ergriffen wunderbar von Deinen Tönen,
Selbst Thebens Bau dann keine Fabel mehr.

Das zweite besteht aus zwei Stanzen und enthält eine Anspielung auf die Anwesenheit der französischen Truppen zur Zeit der ersten Aufführung der Oper:

Noch einmal sei gegrüsst auf dieser Bahn,
Die Du betrat'st in bangen Schreckenstagen,
Wo trübe Wirklichkeit von süssem Wahn
Die Zauberbinde riss und furchtbar Zagen
Uns All' ergriff, wie wenn den schwachen Kahn
Des wilden Sturm's gewalt'ge Wellen schlagen;
Die Kunst floh scheu vor rohen Kriegesscenen,
Der Rührung nicht, aus Jammer flossen Thränen.

Dein Gang voll eigner Kraft muss hoch uns freun,
Dein Blick, der sich auf's höchste Ziel nur wendet,
Wo Kunst sich und Empfindung innig reih'n.
Ja, schaue hin! der Musen schönste spendet
Dort Kränze Dir, indess vom Lorbeerhain
Apollo selbst den Strahl der Weihung sendet.
Die ruh' noch spät auf Dir! in Deinen Tönen
Zeig immer nur die Macht des wahren Schönen.

Diese Abschrift hat mich aber wirklich ganz ermüdet; ich kann daher wohl diesen ohnehin langen Brief schliessen. Ich will Euch nur noch die Nachricht schreiben, dass Lichnowsky*) die

*) Übrigens hatte Lichnowskys Schritt bei der Königin von Preußen ebenfalls keine Folgen. Sie war eine Schülerin Himmels, der einst (S. 42) vor Beethoven mit seinem Phantasieren auf dem Klavier wenig Gnade gefunden hatte.

Digitized by Google

Oper jetzt an die Königin von Preussen geschickt hat und dass ich hoffe, die Vorstellungen in Berlin werden den Wienern erst zeigen, was sie hier haben."

Letzte Umgestaltung der Oper.

Wir übergehen, um die Geschichte des Fidelio im Zusammenhang zu erzählen, den inhaltreichen Zeitraum von 1806—1814. In dem letzgenannten Jahre gingen die Inspizienten der Wiener Hofoper, Saal, Vogel und Kleinmüller Beethoven mit der Bitte an, die Aufführung seiner Oper an einem ihnen gemeinsam bewilligten Benefizabend zu gestatten. So war es scheinbar die Willkür dreier Opernsänger, der Fidelio seine Wiederauferstehung verdanken sollte, in Wahrheit jedoch war diese die natürliche Folge des im Verlauf von acht Jahren ungemein gesteigerten Ansehens Beethovens. Wir haben bereits an anderer Stelle den großen Reichtum dieser Periode an Schöpfungen ersten Ranges hervorgehoben, es hatte denselben aber auch nicht an durchschlagender Wirkung gefehlt, weder bei den urteilsfähigen Kunstfreunden noch bei dem Publikum im weiteren Sinne. Nun hatte Beethoven im Jahre 1813 mit seiner Symphonie auf Wellingtons Sieg bei Viktoria sogar die durch die Freiheitskämpfe hervorgerufene Bewegung der Gemüter in sein Kunstschaffen aufgenommen und durch die Aufführung des Werkes bald nach den großen Niederlagen Napoleons in Deutschland, noch dazu zum Besten der invalide gewordenen Krieger, einen Sturm von Begeisterung hervorgerufen. Kein Wunder also, wenn jene klugen Benefizianten bei einer solchen Stimmung auch für die halbvergessene Oper des nunmehr populären Tonmeisters auf ein volles Haus rechneten. Beethoven, der sich sofort bereit erklärte, die einst zurückgezogene Partitur herzugeben, beschloß jedoch, vor der Einstudierung, die Oper einer abermaligen, gründlichen Revision zu unterwerfen. Zunächst setzte er sich des Textes wegen mit Georg Friedrich Treitschke, dem damaligen Regisseur und Theaterdichter der Hofbühne, der ihm in den letzten Jahren befreundet worden war, in Verbindung, und dieser unter-

Digitized by Google

nahm, mit Bewilligung Joseph Sonnleithners, dessen bereits von Breuning überarbeitetes Libretto auf Grund von vorhergehenden Verhandlungen mit dem Komponisten so umzugestalten, daß es in vielfacher Beziehung zu einer neuen Dichtung wurde. Beethoven erhielt das Textbuch Ende März und erklärte sich mit der neuen Gestalt desselben durchaus einverstanden. „Lieber, werther T.!“ schrieb er an den Verfasser, „Mit grossem Vergnügen habe ich ihre Verbesserungen der Oper gelesen. Es bestimmt mich, die verödeten Ruinen eines alten Schlosses wieder aufzubauen, Ihr Freund B.“

In der Tat hatte Treitschke in mehr als einer Hinsicht das Rechte getroffen. Beethovens Komposition galt ihm, wie wenig jener auch vor Abänderungen zurückschreckte, als ein im wesentlichen Fertiges und Gegebenes, ebenso der Gang der Handlung und der Text als die bestimmten Grundlagen, auf denen Beethovens Musik auferbaut war. Wenn er demungeachtet hie und da jene dichterischen Grundlagen antastete, zurechtrückte, umbaute, so war sein Endzweck kein anderer als der, zwar gelegentlich auch der Schaffenslust Beethovens neue Anregung zuzuführen, in der Hauptsache jedoch, die schon vorhandene und nur revisionsbedürftige Musik möglichst wirkungsvoll hervortreten zu lassen, besonders in den Partien Leonores, der Heldin, zugleich der einzigen Person, deren Wesen und Streben das Herz des Hörers und Zuschauers bewegt; auf sie, die durch den Grundgedanken des Sujets, vor allem durch die Tiefe der ihr vom Komponisten zuteil gewordenen Charakteristik im lichtesten Vordergrund steht, durfte durch nichts Nebensächliches irgendein Schatten fallen. Daher drängte er den nach der ganzen Anlage des Stückes unvermeidlichen, aber so ernüchternd wirkenden Dialog auf einen möglichst knappen Raum zurück, die Handlung suchte er des Schleppenden zu entledigen, lebendiger und schlagfertiger zu machen, besser und schärfer zu motivieren und überall, auch im Nebensächlichen, mit Leonores eigenem Tun und Leiden in Verbindung zu bringen.

Natürlich strich er nun von den 1806 nur vorläufig, wie es scheint, herausgenommenen Stücken, das Terzett zwischen Rokko, Jaquino und Marzelline und das Duett zwischen Leonore und Marzelline (Nr. 3 u. Nr. 10 der ursprünglichen Oper) endgültig. Was haben Rokkos spießbürgerliche Warnungen vor übereiltem Ehebündnis, was Jaquinos unmutige Erwiderungen und Marzellinens in Hoffnung auf Fidelio vergnügliches Einstimmen in des Vaters Ton mit Leonore zu schaffen? Und nun gar Marzellines naiv zu-

Digitized by Google

dringliches Träumen über Eheglück und Elternfreuden in Gegenwart Leonores, die diesen Erguß des verliebten Mädchens über sich ergehen lassen muß, wie peinlich, wie unerträglich für jedes feinere Gefühl!*) Auf diese qualvolle Szene ergeht sich in der Oper von 1805 und 1806 Leonore über ihre Lage in matten Seufzern, welche erst allmählich einer hoffnungsvollen, zuletzt tatbegeisterten Stimmung weichen. Viel dramatischer knüpft Treitschke Rezitativ und Arie Leonores unmittelbar an das Duett, in welchem Pizarro den Gefangenwärter Rokko für seinen mörderischen Plan zu gewinnen sucht. Leonore hat unbemerkt gelauscht, nach dem Abtreten der beiden stürzt sie vor, und ihr Gesang ist zunächst der Ausdruck ihrer entsetzten, zornerfüllten Seele, später des Mutes und des Friedens, der auch in höchster Not der Entschlossenheit und dem Bewußtsein einer edlen, gerechten Sache entspringt. Auch an den Vorgängen im ersten Finale wurde wesentlich gebessert. Ursprünglich werden die Gefangenen, wie oben erwähnt, gemäß der Hausordnung auf kurze Zeit ins Freie entlassen, und die Wut des Tyrannen gilt nicht dieser ihnen gewährten Wohltat, sondern dem Zaudern Rokkos, der noch nicht zur Ausführung des Befehls, ein Grab für Florestan zu graben, geschritten ist. Dies Motiv war auch in der zweiten Redaktion des Textbuches, die bekanntlich Breuning ausgeführt hatte, festgehalten worden, wie auch der Schlußvorgang am Ende des ersten Aktes. Beim Erscheinen Pizarros nämlich müssen alle Anwesenden die Bühne verlassen, und während unsere Teilnahme Leonore und den zurückwankenden Gefangenen folgt, werden wir widerwillig genötigt, Pizarro, der allein mit dem Chor seiner Leibwache zurückbleibt, und in langausgedehntem Schlußsatze seine Mordgedanken wiederholt, der Leibwache Wachsamkeit zur Pflicht macht und von dieser Versicherungen der Treue empfängt, unsere Aufmerksamkeit zu schenken. Treitschke dagegen verknüpft das Erscheinen der Gefangenen mit dem Hauptziel des Dramas, indem er jenes als ausnahmsweise Gunst von Rokko durch Leonore erwirken läßt, die unter den Eingekerkerten ihren Gatten zu entdecken hofft; am Schluß aber hält er das Interesse nicht unnötig fest bei den vom Soldatenchor begleiteten Tiraden Pizarros, sondern gibt dem Komponisten Gelegenheit, durch das Ensemble sämtlicher Solisten, deren jeder doch individuelle Empfindungen je nach

*) Auch Rokkos Lied über die materiellen Erfordernisse des Ehelebens für immer zu beseitigen, gelang T. nicht, sie ward später für den Sänger Weinmüller wieder eingefügt.

Digitized by Google

seinem Verhältnisse zur Handlung ausspricht, und durch den das Ganze tragenden Chor der sich entfernenden Gefangenen die Schwüle der Sachlage vor der Entscheidung zur Anschauung zu bringen.

Die weiteren Änderungen Treitschkes betreffen hauptsächlich die Arie Florestans und das zweite Finale. Florestan ist während des ganzen ersten Aktes ein schattenhaftes Wesen ohne rechtes Fleisch und Blut, von dem wir nur hören, daß um seinetwillen Leonore sich zu opfern bereit ist. Nun erscheint er im zweiten Akte persönlich, aber zu keiner Handlung berufen noch fähig, nur als der bejammernswert leidende und im Bewußtsein erfüllter Pflicht — welcher, das erfahren wir nicht genau — mit Ergebung Duldende. An dieser rein passiven Rolle, wie sie nun einmal dem Florestan durch die Anlage des Dramas angewiesen war, konnte nichts geändert werden, ohne fremdartige Momente hineinzubringen, wohl aber konnte diese Gestalt durch den Gedankengang ihrer Äußerungen reicher gezeichnet und dem Interesse näher geführt werden. Treitschke ließ also zwar den ersten Teil des Textes seiner Arie bis zu den Worten „Meine Pflicht hab' ich gethan" bestehen; während aber in den ersten Bearbeitungen hierauf beim Anblick eines Bildes Leonores in eintönig schwächlicher Weise erneute Klage folgt, die wiederum durch das gute Gewissen beschwichtigt wird, läßt Treitschke Florestan infolge einer Vision, in der ihm Leonore als Engel der Freiheit erscheint, in einen ekstatischen Zustand geraten, und hebt ihn dadurch über die elende Lage eines körperlich Verschmachtenden, in welcher sein lauter, kräftiger Gesang ohnehin etwas Unnatürliches hatte, momentan hinweg in eine höhere Existenz, welcher irdische Schwäche nicht mehr anhaftet. Durch diese, wie wir glauben, glückliche und wahrhaft dichterische Wendung erhält Florestan einen idealen Zug zum Erhabenen hin und wird der aufopfernden Liebe Leonores um so würdiger. — Endlich das Finale. Nach der Errettung Florestans und der Wiedervereinigung der Gatten, erwacht das Bedürfnis nach einer mit diesem Ausgang übereinstimmenden Szenerie. Mit Recht verlegt daher Treitschke die noch übrigen Vorgänge aus den engen Kerkermauern auf einen freien Platz, der den Ausblick in eine heitere, Freiheit zuwinkende Ferne gewährt. Und mit der düstern Umgebung beseitigt er auch alles Widrige und Ängstigende aus der Handlung. Warum soll das eben vereinigte Paar abermals um sein Leben zittern, indem es das Rachegeschrei des wütend nahenden Volkes mißversteht? Was soll ferner die lang-

Digitized by Google

wierige öffentliche Verhandlung über die Bestrafung des Pizarro, durch welche der Tyrann wiederum unzeitig in den Vordergrund gestellt wird? Beides wird also gestrichen. Dafür bei Beginn des Finales festlicher Chor der endlich befreiten Gefangenen, die von lang getragenem Druck aufatmen und die königliche Gerechtigkeit preisen. Dann aber sammeln sich alle Lichtstrahlen auf das edle Haupt Leonores; ihr und idealer Weiblichkeit Lob drängt sich auf aller Lippen und vor dem Wehen der Begeisterung zerstiebt alles Kleinliche und Niedrige, das vorher sich öfter so peinlich breit gemacht hatte.

Nach dieser Neugestaltung durch Treitschke war es also Beethovens Aufgabe, besonders die Arien Leonores und Florestans, ferner die beiden Finales umzuarbeiten. Eine solche Arbeit — geringer Änderungen nicht zu gedenken — war nicht in wenigen Tagen zu vollenden, und es muß uns mit Bewunderung seines Fleißes und seiner Leistungsfähigkeit erfüllen, daß er in der kurzen Frist von etwa anderthalb Monaten das Wesentliche fertig stellte, etwa von Ende März bis Mitte Mai,*) einer Zeit, in welcher er überdies noch auf Bestellung des Hoftheaters einen zur Feier der Siegesnachrichten bestimmten Chor „Germania" zu komponieren, ein paar vorher angesagte Konzerte zu geben und allerlei geschäftliche Widerwärtigkeiten zu bestehen hatte. Und es war eine schwere Aufgabe, die er mit jener Umgestaltung zu lösen hatte. Er selbst spricht es in einem Billett an Treitschke aus: „Die ganze Sache mit der Oper ist die mühsamste von der Welt. Ich bin mit dem Meisten unzufrieden, und es ist beinahe kein Stück, woran ich nicht hier und da meiner jetzigen Unzufriedenheit einige Zufriedenheit hätte anflicken müssen. Das ist aber ein großer Unterschied zwischen dem Falle, sich dem freien Nachdenken oder der Begeisterung überlassen zu können."

Aber wie er stets und in jeder Beziehung Treue bewährt hat, so hat er auch gegen seine Oper Treue geübt. Wer jemals künstlerisch geschaffen, oder mit wahren Künstlern in Vertrautheit gelebt, der wird wissen, was es heißt, ein großes Werk dreimal zu arbeiten und zu einer Oper vier Ouvertüren zu schreiben. Diese Treue und Ausdauer würde ehrwürdig sein, selbst wenn der Erfolg ein unbefriedigender geblieben wäre. Eine solche Umge-

*) Das Tagebuch von 1814 sagt „vom März bis zum 15. Mai Fidelio neu gemacht". Ende März erhielt er erst den neuen Text von Treitschke.

Digitized by Google

staltung ist bei dem Künstler etwas ganz andres, als bei dem Gelehrten, oder jedem andern Arbeiter; sie erfordert moralische Tapferkeit und Selbstüberwindung, weil die künstlerische Gestalt Ausgeburt des ganzen Menschen ist — „Fleisch von meinem Fleisch und Geist von meinem Geist“ —, der Umgestaltende daher in sein eigen Leben hineingreift, gegen sich selber kämpft. Es ist ein Zwiespalt im verletzlichsten Lebenskreise, und wenn er an Treitschke ächzend unter der Last schreibt: „Mit dieser Oper verdien' ich mir die Märtyrerkrone“, so hat er sich nicht überhoben.

Am 23. Mai 1814 fand die erste*) Aufführung der Oper in ihrer neuen Gestalt im Kärnthner Hoftheater statt, obwohl Beethoven selbst mit seiner Arbeit noch nicht ganz abgeschlossen hatte. Am 20. oder 21. Mai befand er sich mit seinem Freunde Dr. Bartolini im Gasthof zum römischen Kaiser. Nach dem Essen nahm er eine Speisekarte, zog Linien auf die Rückseite und fing an zu schreiben. „Komm, lass uns gehen,“ sagte Bartolini. „Nein warte ein wenig, ich habe die Idee zu meiner Ouverture,“ antwortete Beethoven. Er blieb und vollendete dort in jener Stunde seine Skizzen, aber natürlicherweise wurde die Ouvertüre nicht mehr zur rechten Zeit fertig. „Tags zuvor,“ erzählt Treitschke, „war die Hauptprobe, aber die versprochene Ouverture (in E-dur) befand sich noch in der Feder des Schöpfers. Man bestellte das Orchester zur Probe am Morgen der Aufführung. Beethoven kam nicht. Nach langem Warten fuhr ich zu ihm, ihn abzuholen, aber — er lag im Bette, fest schlafend. Neben ihm stand ein Becher mit Wein und Zwieback darin, die Bogen der Ouverture waren über das Bett und die Erde zerstreut. Ein ganz ausgebranntes Licht bezeugte, dass er tief in die Nacht gearbeitet hatte.“ Die Unmöglichkeit der Beendigung war entschieden. Beethoven mußte sich daher gefallen lassen, daß am ersten Abend statt der E-dur-Ouvertüre die zu den „Ruinen von Athen“ gespielt wurde und gestand später, er habe sich des Beifalls für dieses ganz und gar nicht passende Musikstück geschämt. Die rechte Ouvertüre kam erst zur zweiten Aufführung an die Reihe. Am ersten Abend dirigierte er selbst: sein Feuer riß ihn oft aus dem Takte, aber Kapellmeister Umlauf lenkte hinter seinem Rücken alles zum Besten mit Blick und Hand. Der Bei-

*) **Franz Schubert, damals 17jährig und noch in der Vorbereitung für die ihm bestimmte Lehrerlaufbahn begriffen, las, aus dem Pädagogium kommend, an einer Ecke die Ankündigung des Fidelio. Schnell lief er zum Antiquar und verkaufte seine Bücher, um ein Billett zur Vorstellung zu erschwingen.**

Digitized by Google

fall war groß und stieg mit jeder Vorstellung. 22mal wurde die Oper im Jahre 1814 aufgeführt: am 18. Juli wurde die fünfte Vorstellung, und zwar zu Beethovens Benefiz, das er mit Mühe erwirkt hatte, gegeben. Erst an diesem Tage wurde das Lied Rokkos wieder eingereiht und trat die umgearbeitete große Arie Leonores, wie wir alle sie heute kennen, hervor.

Nun endlich wurde das Werk verstanden und gewürdigt. Nun verbreitete es sich über alle Bühnen Deutschlands, kam in London und Paris zur Aufführung und hat sich neben allen Wendungen, die das Operntheater unter dem Einfluß italienischer und französischer Werke und deutscher Komponisten erfuhr, als einer der edelsten Lieblinge des deutschen Volks erhalten. Alle deutschen Sängerinnen beeiferten sich um die Rolle der Leonore; voran steht die schöpferische Schröder-Devrient und die südlich-glühende, so bald in ewiges Schweigen versenkte Schechner, dann die auch 1814 erste Darstellerin, Milder-Hauptmann.*) Der Dichter Ludwig Robert sah Leonore in London von der Malibran-Garzia darstellen und wußte nicht genug von der Wundermacht zu erzählen, zu der die Spanierin ihre Seele an dieser Rolle entzündet habe; bei ihrem ersten Erscheinen sei man unwiderstehlich zu Tränen hingerissen worden, wenn sie unter der Last der Ketten, die sie herbeiholen müssen, in tiefster körperlicher und geistiger Erschöpfung sich an die Wand gelehnt, noch stumm und dann erst Atem suchend in der gequälten Brust zu den ersten Worten, und dann zum Kanon ansetzend, als gäb' es in der Welt nur noch gehauchte Seufzer, nicht Gesang. Dagegen hat wieder um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland Frau Köster den Grundzug deutscher, mild in sich geschmiegter Weiblichkeit hervorzuheben gewußt. —

Über ein Werk, das so allgemein und genau bekannt und von jedem Deutschen durchgefühlt ist, ausführlich zu berichten, ist unnötig. Wenn wir dennoch im folgenden in eine nähere Besprechung eintreten, so geschieht es der Erwägung dreier Fragen wegen, die uns zu tieferer Erfassung der künstlerischen Persönlichkeit

*) Der Herausgeber macht darauf aufmerksam, daß sich in den „Erinnerungen aus meinem Leben" von A. B. Marx sehr interessante Schilderungen und Charakterzüge dieser Sängerinnen finden. — Am 11. Oktober 1816 wurde Fidelio in Berlin zum ersten Male gegeben. — An diesem Abend stellte Frau Schultze Leonore dar, erst in den folgenden Aufführungen die inzwischen nach Berlin berufene Milder.

Digitized by Google

Beethovens führen soll. Erstens: Wie hat sich Beethoven zu seiner dramatischen Aufgabe im allgemeinen verhalten? Zweitens: Wie hat er seinem Standpunkt gemäß diese Aufgabe im einzelnen durchgeführt? Drittens endlich: Wie hat sich bei seiner unermüdlichen Hingabe an das ihm vorschwebende Ideal das musikalische Verhältnis der drei Bearbeitungen zueinander gestaltet?

Denn vor uns steht ein zweifacher Beethoven, der ursprünglich gestaltende und der umgestaltende, mit einem dreifachen und vierfachen Werke. Treue und Mut, die er dabei bewiesen, sind aller Verehrung sicher. Verhält es sich eben so mit der künstlerischen Geltung der Umgestaltung? — Denn so viel ist gewiß: die ursprüngliche Gestaltung jedes Kunstwerks ist der unmittelbare Ausdruck der Idee, die den Künstler zum Werke geführt, die naivste Erschließung seines Innern, wie er das Werk aus sich geboren hat. Nachher kommt die ruhigere Besinnung, die Beratung. Sie können mit ihren Anschlägen Recht haben und Unabweisbares fordern; der prüfende Verstand gegen die ursprüngliche All-Einheit aller geistigen und sinnlichen Kräfte. Immer ist der Eingriff in die erste Gestaltung ein bedenkliches Wagnis. —

Zweierlei Stellungen kann ein Komponist einer dramatischen Aufgabe gegenüber einnehmen. Entweder ist ihm das Drama, die entschiedene Entwickelung der zum Grunde liegenden Handlung und der sie tragenden, in ihr begriffenen Charaktere Hauptsache und die Musik im Verein mit dem Worte das dabei dienende Organ, also Nebensache. Oder er lebt so tief in der Musik und ihren Formen, daß diese sich — nötigenfalls auf Kosten des Wortes, der Charaktere und der Handlung als Hauptsache geltend macht.*)

*) Man gestatte dem Verf. wenigstens eine kurzgefaßte Erläuterung dieses Verhältnisses aus seiner „Musik des neunzehnten Jahrhunderts“ hier zu wiederholen, da er seinen Gesichtspunkt nicht schneller festzustellen weiß.

„Die Oper ist vor allem ein Drama, das Personen in realer Wirklichkeit und Leiblichkeit, in Handlung und Wechselwirkung darstellt, Menschen in der Betätigung des Lebens nach außen. Die Persönlichkeit tritt im Drama nach ihrem Charakter, nach Gedanken und Willen, Gesinnung und Stimmung, unter dem Einfluß bestimmter Verhältnisse heraus in Tätigkeit mit andern, gegen andere, der volle Mensch in voller Lebenstätigkeit. Dies ist bekanntlich die Aufgabe jedes Dramas; nur bedient sich das musikalische statt der Rede ganz oder teilweise der Gesangsprache. Sie soll als besondere höhere oder innigere, „innerlichere“ Sprache die „Rede des gemeinen Lebens“ ersetzen und den Inhalt des Dramas in höhere oder phantastischere Regionen erheben.

Vor allem wollen wir von der Halbheit der Mischoper absehen, in der gesprochenes Wort mit gesungenem wechselt. Ist einmal die Sprache dieser

Digitized by Google

Wird das erste Prinzip auf die Spitze getrieben, so schlägt

Wesen, die vor uns auf der Opernbühne leben, Musik, so möge kein gesprochenes Wort uns aus dem phantastischen Traum erwecken! wir würden allen Glauben verlieren. Der wirkliche Mensch hat immer wirkliche Sprache; Gesang ist ihm ein ganz anderes und besonderes Moment seines Lebens, das er nimmermehr, als etwa in Scherz und Tändelei, mit der Sprache verwechselt und an deren Stelle verwendet. Vergebens auch hat man den Widerspruch durch Vergleich mit jenem Wechsel von Vers und Prosa bei Shakespeare und deutschen Dichtern erläutern und entschuldigen wollen. Vers und Prosa sind nur verschiedene Formen ein und derselben Substanz, der wirklichen Sprache; der Vers ordnet das Spiel der Betonungen, des Weilens und Eilens und der Anklänge, ohne die Bedeutung und Wirksamkeit des Wortes zu ändern oder zu verschleiern. Der Gesang vermählt dem Wort ein Element, das zwar ebenfalls in der Sprache vorhanden ist, aber nun erst aus seiner Verhülltheit und Unterordnung unter die absolute Sprachbedeutung zur Mitherrschaft — ja vermöge des begleitenden Orchesters, der Stimmvielheit und des musikalischen Rhythmus leicht und oft zur Oberherrschaft kommt. Gesang und Sprache, wenngleich verwandt ihrem Ursprunge nach, sind verschiedene Idiome, die einander ausschließen. Entweder steht das Drama auf dem Boden des wirklichen Lebens und redet dessen Sprache; oder es verläßt diesen Boden und diese Sprache und wird Oper. Die Mischoper ist Halbheit, ein grundsatzloses Unding; das Idiom der wahren Oper ist Musik.

Hiermit beginnt das Verhängnis seine Herrschaft, das von Anfang an über der Oper gewaltet hat, oft gescholten, oft bekämpft und stets rückkehrend.

Diese Singenden sollen Menschen, diese gesungenen vom Instrumental umrauschten Melodien, in denen so oft das Wort untertaucht bis zur Unverständlichkeit, sollen Rede sein? Gerade das leibliche Vortreten der Singenden zu dramatischer Betätigung macht ihre Gesangrede zur Fabel, zum wirklichkeitslosen Phantasiespiel. Was man nie geglaubt, nie zu überreden, zu zeigen gewagt hätte, alles Märchenhafte, Abenteuerlich-Unmögliche, jeden Sturm unberechtigter oder übertriebener Gefühle, jeden Sinnentaumel üppiger Lust überredet man sich, hier wagen zu dürfen.

Und abermals: diese Gesangsprache, diese Musik, die Rätselsprache des verhüllten Innern, soll treffend und behend genug sein für den barschen hastigen Fortgang erregter Handlung, in der oft sogar das schnelle Wort des Dichters lähmend scheint? Das Drama will schlagfertig vorwärts dringen, die Musik muß weilen, bis ihre Anklänge sich zu Stimmungen gefestet und uns gestimmt haben zum Einverständnis. Wie will man diesen Widerspruch versöhnen? Notwendig muß auf jene dramatische Schlagfertigkeit verzichtet, die Handlung muß einfacher, weilender, nicht entwickelt werden — was von je der Preis der Dramatiker war — sondern sich in wenig monumentale Momente zusammengezogen hinstellen, in denen die Musik sich ausbreiten, in die man sich vertiefen könne. Und damit das alles irgend möglich sei, muß der Dichter vom weiten Schauplatze des Lebens sich auf jene zählbaren Hergänge und Charaktere zurückziehen, in denen das innerliche Leben des Gemüts bedeutend genug und sonst geeignet ist, den Reichtum des nicht der Musik erreichbaren Geistes und zugleich des tatvollen nach außen drängenden Lebens vergessen zu machen."

Digitized by Google

die Musik zu trockner, in bestimmte Tonverhältnisse gezwängter Deklamation um und es entsteht ein Machwerk des abstrakten Verstandes, dem es ebensowohl am Lebenssaft des Gesangs als an der Naturwahrheit und Zweckgemäßheit der Rede gebricht. Dies ist bei einigen Nachfolgern Glucks beobachtet worden; ein leicht zugängliches Beispiel findet man in Reichardts Komposition des Goetheschen Monologs „Heraus in eure Schatten", der fast durchweg Rezitativ geblieben ist — nach dem Inhalte des Gedichts eine Notwendigkeit —, aber bei weitem unwirksamer, als reine Rede.

Wird das andre Prinzip auf die Spitze getrieben, so sinkt das Drama zum Gelegenheitsmacher für die Musik herab und die Musik, die für sich allein Drama sein soll, ohne es zu vermögen, verwildert und wird üppig und toll wie einst unsere krinolinisch emanzipierten Damen. Dafür liefert die italienische Oper Beispiele genug, obwohl sie sich, Dank dem Talent eines Rossini und älterer Komponisten, in einzelnen Momenten aus ihrer Geistesversunkenheit hoch emporgerichtet hat.

Vollkommene Versöhnung beider Prinzipe scheint nach dem in der Anmerkung Angedeuteten unmöglich, wenigstens ist sie bis jetzt nicht gelungen; immer wird die Schlagfertigkeit des dramatischen Fortschritts dem Bedürfnis der Musik, sich zu vertiefen und zuweilen, um zu wirken, große Zugeständnisse machen und der Kreis der Operndichtung sich auf eine sehr enge Zahl von Aufgaben zusammenziehen müssen. Gleichwohl bieten schon Händels und Bachs Kompositionen Belege genug, wie gedrängt und schlagfertig treffend die Sprache der Musik sein kann. Allen nach der Vollendung der Oper im Verein beider Prinzipe Strebenden steht Gluck voran, dem sich Mehul, Spontini, Wagner, Dorn und andere, jeder in seiner Weise, angeschlossen haben. Doch ist nicht zu übersehen, daß Gluck sich vorzugsweise dem dramatischen Prinzip hingegeben und dem musikalischen manches Opfer abgedrungen hat. Ihm gegenüber trachtete Mozart, die Musik so dramatisch zu machen, wie möglich; aber über jeden Zweifel hinaus war sie ihm Hauptsache und mußte das dramatische Prinzip vor ihren Bedingungen im ganzen und einzelnen zurücktreten. Angesichts seiner urkundlich erwiesenen steten Bereitwilligkeit für individuelle Fähigkeit und Wünsche bestimmter Ausführender, seiner Bravourarien, seiner oft im Ausdruck ebenso unbestimmten als im Klang und kunstmäßiger Verwebung reizvollen Ensemblesätze usw. muß

Digitized by Google

man sogar zugeben, daß er nicht ganz ohne Zugeständnis an die reine Musiklust auf Kosten dramatischer Wahrheit und Bestimmtheit zu Werke gegangen und hierin den Italienern bisweilen näher getreten ist, — nur daß diese dann, besonders seine Nachfolger, seine Idealität in ihre Sinnlichkeit hinabgezogen haben.

Beethoven, das ist keine Frage, stand ganz auf dem Boden des musikalischen Prinzips. Trotz seiner Vorliebe für Shakespeare und Goethe und trotz der aristotelischen Poetik war ihm, wie sich an Leonore erwies, das Drama ein fremdes, nicht von ihm durchdachtes, nicht an der Spitze seines Strebens stehendes Wesen. Er trat unbedingt auf Mozarts Pfad, und wurde Mozarts Nachfolger in so entschiedener Weise, daß auch nicht eine Spur sich findet, er habe von dem andern Wege irgend Notiz genommen, wie Mozart selber im Idomeneus. Ja er stand noch tiefer in der Musik, als sein großer Vorgänger; denn dieser hatte von Jugend auf seinen Sinn auf die Oper gestellt und sich vielfach versucht, ehe er, im Idomeneus, mit Nachdruck auf dieser Bahn hervortrat, während Beethoven vorzugsweise — man könnte beinahe sagen, ausschließlich — sich der Instrumentalkomposition, der für sich seienden, durch keine Rücksicht bedingten Musik widmete. Daher fehlt Beethoven auch der große szenische Verstand, den Mozart schon gegenüber dem Gedicht zu Idomeneus,*) dann aber in seinen Opern selbst bewiesen hatte; es fehlte ihm Schlagkraft, mit der Mozart in leichten und schweren Situationen zeichnet, so daß er sich zum größten Vorteil für den dramatischen Fortschritt kurz fassen kann, kürzer als alle seine Nachfolger.**)

Dies fehlte Beethoven. Ihm wurde die Szene, Personen und Handlung erst vollständig zur Musik. Er war das entschiedene Gegenteil von dem, was man einen „szenischen faiseur" nennen möchte, der mit der kalten, ursprünglich unmusikalischen Gewandtheit und Schlauheit eines Auber-Scribe jede Lappalie des Alltagtreibens oder der Redoutenpoesie mit einem Fingerhut voll Musikgelée zu einem Auftritt zusammenrührt, der auf der Bühne steht und geht und amüsiert und vergessen wird, weil schon ein ander Bild im Anzug ist. Davon verstand Beethoven gar nichts.

*) Man sehe Nissens oder Jahns Biographien Mozarts.

**) Man vergleiche eine Reihe Mozartscher Arien, Duette usw. bloß nach ihrer Ausdehnung mit denen seiner Nachfolger, Beethoven, Hummel, Spohr, Weber, Marschner usw., und wird hieran schon einen Kraftmesser in die Hand bekommen für szenische Schlagfertigkeit.

Digitized by Google

Er stand der Handlung eigentlich kontemplativ, beschaulich gegenüber. Da versenkte sich denn seine Seele in das Innerste des Moments, Szene, Handlung und Personen wurden ihm vollständig Musik; so gut wie die „Scene am Bach“ in der Pastoral-Symphonie oder irgendeine unbekannte Szene in der Eroica. Diese musikalische Szene schrieb er; und wie seine symphonischen Szenen aus Saiten- und Blasinstrumenten, so webte er die dramatischen aus den Stimmen des Orchesters und denen der Singenden auf der Bühne. Daher konnte und mußte er auch, szenisch rücksichtsloser als Mozart, diesen in Tiefe und Innerlichkeit der Musik überbieten, wie später Rossini beide an Sinnlichkeit und Üppigkeit überbot.

Hiermit dürfte der Grundzug der Beethovenschen Oper gegeben sein. Daß in seinem durchaus ehrlichen und treuen Gemüte, jedem Charakter — wie jedem Instrument in der Symphonie — und auch jedem Worte, soweit es das rein-musikalische Grundprinzip zuließ, sein Recht wurde, und daß seinem durchaus idealen Sinn gegenüber sich jede Gestalt, soweit es überhaupt möglich war, reinigte und verklärte: das alles zusammengenommen hat die Oper zu einem Liebling des deutschen Volkes gemacht. Ohnehin hat sich dieses, undramatisch wie es selber infolge langer politischer Verkommenheit zurzeit noch ist, mehr der musikalischen als der dramatischen Richtung der Oper geneigt erwiesen.*)

Von dem oben bezeichneten Standpunkt erklärt sich das Beethovensche Werk bis in seine Einzelheiten, soweit man ihnen auch — weiter als hier geschehen kann — nachfolgen mag. Vor allem in der reicheren, feineren und sinnigeren Verwendung des Orchesters, für die Mozart bei seiner schärferen Hinwendung auf die Szene nicht Raum fand.

Sodann begreift sich von jenem Standpunkt aus, daß Beethoven dem Kleinleben des Rokkoschen Hauswesens gegenüber am wenigsten günstig gestellt war. Was konnte diese Marzelline, die sich in eine Frau verliebt hat, mit ihrer Liebe —, was Jaquino, der einfältig und fruchtlos um Marzelline wirbt —, was der Alte mit seinen Alltagsgedanken über Geld und Heirat ihm gelten? was sollte er mit jenem Duett anfangen, in dem Marzelline sich ihre Ehe mit Leonoren ausmalt und Leonore nur halbe Antworten geben darf? Gleichwohl füllten vier dieser Szenen —, fast in un-

*) A. B. Marx starb schon am 17. Mai des Entscheidungsjahres 1866, also noch bevor die große politische Entwickelung Deutschlands sich vollzog.

Digitized by Google

unterbrochener Folge —, in der ersten Aufführung den größten Teil des ersten Akts, eine fünfte*) drängte sich störend zwischen erschütternde Auftritte des zweiten, und Beethoven hat sie sich gefallen lassen, sich (S. 343) gegen den Ausfall der fünf Musik-

*) Man findet sie alle in der sorgfältigen, die erste und zweite Gestalt der Oper vergleichenden Ausgabe eines Klavierauszugs der Leonore von O. Jahn (1852). Dieser Klavierauszug bietet zunächst die zweite Gestalt der Oper, welche Jahn teils nach der davon 1810 bei Breitkopf und Härtel erschienenen, von Beethoven selbst besorgten Ausgabe, teils, da diese Ausgabe nach damaliger Gewohnheit die Ouvertüre und Finales nicht enthielt, nach den vollständigen Stimmen der Oper hergestellt hat, die von der Secondaschen Operngesellschaft an das Wiesbadener Theater übergegangen waren. Zugleich aber gibt er auch ein treues Bild der ersten Bearbeitung, für welche teils Partituren von Beethovens eigener Hand, teils Abschriften, im Auftrage des Komponisten gefertigt, zu Gebote standen. Wo diese ursprüngliche Komposition in der zweiten von Grund aus umgestaltet ist, hat Jahn die erstere ihrem ganzen Umfange nach im Anhange abdrucken lassen; wo aber in der zweiten nur gekürzt ist, sind die gestrichenen Stellen entweder unten mit kleineren Noten hinzugefügt oder auch, durch Klammern eingeschlossen, gehörigen Orts in den Klavierauszug selbst der zweiten Gestalt eingefügt.

Nach dem Erfolge von 1814 erschien bei Artaria noch in demselben Jahre eine auf Grund der dritten Gestalt von Moscheles verfertigte und von Beethoven durchgesehene Bearbeitung für Klavier, welche folgendermaßen in der Wiener Zeitung am 1. Juli 1814 angekündigt wurde:

„Musikalische Anzeige.

Der Endunterzeichnete aufgefordert von den Herren Artaria & Co. erklärt hiermit, dass er die Partitur seiner Oper Fidelio gedachter Kunsthandlung überlassen hat, um unter seiner Leitung dieselbe in vollständigem Klavier-Auszuge, Quartetten oder für Harmonie arrangirt, herauszugeben. Die gegenwärtige musikalische Bearbeitung ist von einer früheren wohl zu unterscheiden, da beinahe kein Musikstück sich gleich geblieben und mehr als die Hälfte der Oper ganz neu komponirt worden ist. Partituren in allein rechtmässiger Abschrift, sammt dem Buche in Manuskript, sind von mir oder dem Bearbeiter des Buches, Herrn F. Treitschke, k. k. Hoftheater-Dichter, zu bekommen. Andere Abschriften auf unerlaubten Wegen werden durch die Gesetze geahndet werden.

Wien, den 28. Juni 1814.

Ludwig van Beethoven."

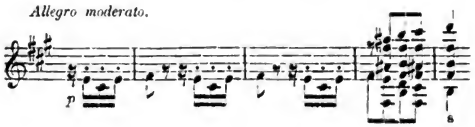
Energie und Selbstbewußtsein waren Grundeigenschaften des Beethovenschen Charakters. Das zeigte er auch Moscheles gegenüber in launiger Weise. Dieser hatte im Zweifel, ob er Beethoven die Arbeit zu Dank gemacht, am Schlusse eines Stückes der Oper die Worte geschrieben: „Fine mit Gottes Hülfe!" Beethoven schrieb darunter: „Mensch hilf dir selber!" —

Wir werden im folgenden oft genötigt sein, auf die drei Bearbeitungen bezug zu nehmen. Der Kürze wegen heiße die von 1805 I, die von 1806 II, die von 1814 III.

Digitized by Google

sätze noch nach dem ersten Fall der Oper kräftig gesträubt und zuletzt dem Drängen der Freunde nur teilweise*) nachgegeben.

Wenn also mit diesen Persönlichkeiten nichts anzufangen war und Beethoven sich gleichwohl auf sie einließ, was konnte da übrig bleiben, als die Szene in das Orchester verlegen? — So ist vor allem im Duett Marzellines und Jaquinos geschehen, das jetzt die Oper eröffnet. Die Instrumente necken und zwicken.

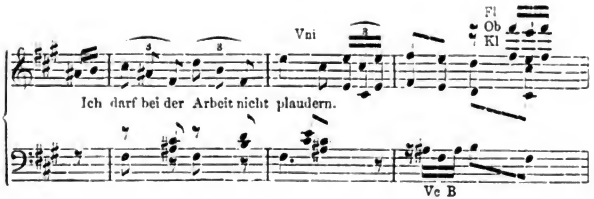


wie den Jaquino die Begehrlichkeit; und zu dieser Neckerei des Sechzehntel-Motivs hat unser Symphonist außer der zweiten Geige und Bratsche noch beide Fagotte im hohen Einklange verwendet, so voll war ihm das Herz — von Musik. Dies Motiv hat mit der geringhaltigen Kantilene der Singenden —, aber wo hätte sich eine gehaltvollere anknüpfen lassen? — nichts zu schaffen, treibt aber im Orchester sein Wesen weiter, plaudert, wenn Marzelline sagt:

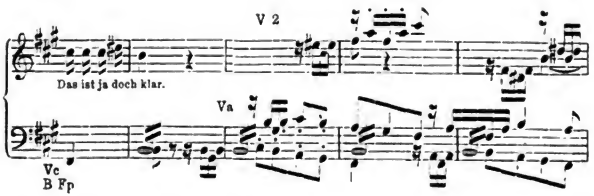
---

*) Es fielen 1806 bekanntlich, abgesehen von einer großen Arie des Pizarro mit Chor (S. 343), drei von diesen fünf musikalischen Illustrationen dramatischen Kleinlebens alltäglichster Art: Rokkos Lied, das Terzett zwischen Rokko, Marzelline und Jaquino und das Duett zwischen Leonore und Marzelline. Rokkos Lied ward später wieder aufgenommen, und daß Beethoven auch die beiden andern Stücke zunächst nur vorläufig strich, geht aus den Abänderungen hervor, durch welche er ihnen das Leben zu fristen versuchte. Es sind hauptsächlich beträchtliche Kürzungen, die er mit ihnen vornahm. Aus jenem Terzett (Es-dur, $^3/_4$ Takt) entfernte er eine Stelle von 38 Takten, weil sie sich teils im folgenden wiederholten, teils Wiederholung des Einganges waren. Das Ganze ist ungemein wohlklingend und würde in einer kleinen Spieloper, in der auch das Hausbackene am Platze ist, sich recht artig ausnehmen. Noch tiefere Einschnitte, und an mehreren Stellen, hat er in das Duett (C-dur, $^6/_8$ Takt, Allegretto) gemacht. In der Begleitung ergeben sich Violine und Violoncell obligat, wetteifernd mit den Frauenstimmen in Lust und Behaglichkeit. Daß diese Tändelei aber der Situation entspräche — man denke zwischen der Pizarro-Szene und der großen Arie Leonores stand diese Nummer — darin vermögen wir O. Jahn nicht beizustimmen. Diese Änderungen haben natürlich den Ton des Ganzen nicht höher stimmen können.

Digitized by Google



überlegt sich's ganz still in der Tiefe, wenn Jaquino endlich stottert: „ich, . . . ich habe . . . ich habe zum Weib dich gewählet" und Marzelline, man weiß nicht, ob neckend oder zerstreut



antwortet. So bildet sich denn ein hübsches Musikstück, das Beethoven mit Behagen ausspinnt (sogar eine artige Koloratur hat er sich's kosten lassen) und wir mit Behagen hören. Die ausgefallenen Nummern erscheinen als die geringeren neben dem Duett, Marzellinens Arie und Rokkos Liede. Diese ganze Partie des Werks erinnert in der Tat mehr an Cherubini als an Mozart.*)

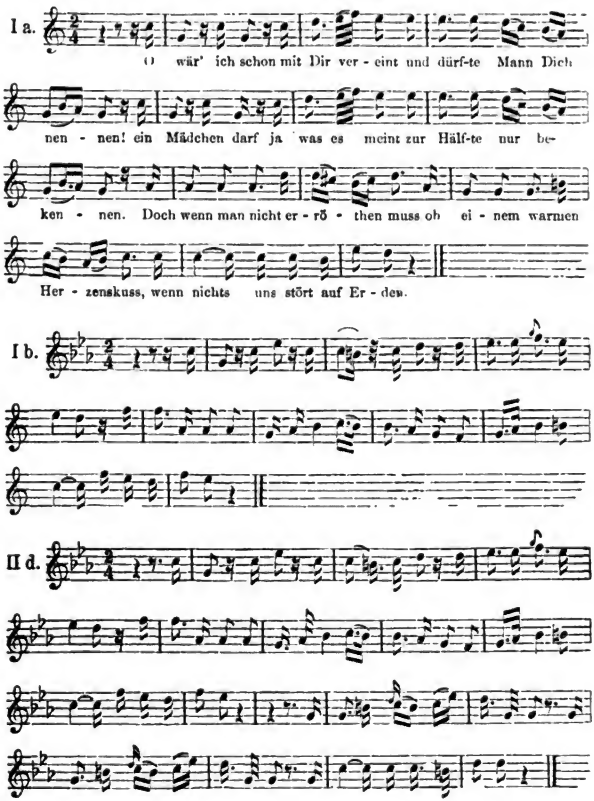
---

*) Das Duett nahm ursprünglich den zweiten Platz ein, ihm voran ging die Arie Marzellines. Im Duett unterscheidet sich II von I nur durch das Fehlen einer Stelle von 16 Takten; III hat noch außerdem einige unbedeutende Kürzungen erfahren. Beethovens Unermüdlichkeit zeigt sich an der Arie. Es liegen für I drei (a, b, c) Bearbeitungen vor, für II eine vierte (d), welche sich von c unwesentlich unterscheidet, eine fünfte (e) für III. Die Stimmung der Arie wechselt nach Anleitung des Textes zweimal zwischen Sehnsucht und Hoffnung ab; der Ausdruck der ersteren wollte Beethoven anfangs durchaus nicht gelingen, während die letztere schon mit dem ersten Angriff so ziemlich in der endgültigen Form charakterisiert wird. Es ist interessant, jenen ersten Teil sich allmählich herausbilden zu sehen an der Singstimme von a, b und d. Das C-moll desselben gehört, wie wir daraus ersehen, erst dem zweiten Versuch an. Für III gab es allerdings nicht mehr viel zu ändern.

Digitized by Google

Die Verbindung der niedern Partie der Oper mit der höhern

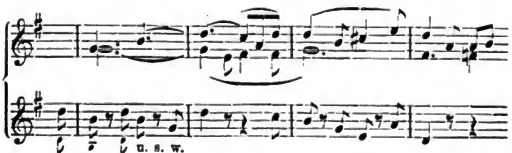
Außer einigen Weglassungen schrieb Beethoven bei dem Eintritt des Dur Steigerung des Tempo vor.



Rokkos Lied, in welchem der Gesang wiederum wie im Duett reich, munter und tonmalerisch von den Instrumenten umspielt und belebt wird, für III erst nachträglich wieder aufgenommen, hat im Sechsachtel-Teil eine Abkürzung von 4—6 Takten erfahren.

Digitized by Google

erfolgt bekanntlich im Kanon,*) in welchem auch Leonore zuerst am Gesange sich beteiligt. Jede der vier Personen spricht ihr Gefühl aus, Marzelline die bewegende Überzeugung von Fidelios Liebe, Leonore die Bangigkeit der Lage, Rokko seine Zustimmung zu Marzellines Neigung, Jaquino seinen eifersüchtigen Schmerz; es ist ein Augenblick stiller Betrachtung, nicht fortschreitender Handlung oder des Streits der Interessen und Personen. Daß hier nicht die Charaktere in ihrer Verschiedenheit gezeichnet werden konnten, ist klar. Beethoven hat, vom Text geleitet, einen Kanon gebildet, so reizend, so von der geheimen Bewegung der Personen süß durchschauert, daß man von ihm aus sich in Leonores reine Sphäre versetzt fühlt. Schon die Einleitung in den leise getragenen Weisen von zwei Bratschen, zwei Violoncellen, vom Pizzikato der Bässe markiger gezeichnet, versetzt in die Heimat Beethovens; wir fühlen, daß wir bei ihm weilen, mit ihm dem stillen Werden des Tonlebens lauschen. Marzelline hebt den Kanon an,



vom leisen Pizzikato der Violoncelle und Bratschen in der tiefern Oktav geleitet, vom Gegengesang der stillen Klarinetten schwesterlich umfangen. Leonore folgt, vom Pizzikato weniger zweiter Geigen (soli) gestützt, von holden Flöten in der höhern Oktav mit demselben Gegengesang begrüßt. So wächst die Zahl und Bewegung der Teilnehmenden und erblüht immer reizvoller, ohne nur mit einem einzigen vorlauten Ton die Stille der Gemüter, die wie Naturandacht uns umfängt, zu stören. Selbst die beiden letzten stark betonten Akkorde sagen nur, daß hier ein Ende sein soll, weil doch geschieden sein muß. Hier, nach der ersten Ouvertüre, hat Beethoven zum erstenmal Eleonoren empfunden.

Vom Terzett an tritt sie nun ganz in den Vordergrund. Zuerst ist es der schlaue, aber entschlossene Rokko („Gut, Söhnchen, gut"),

*) Einige von den wenigen Nummern, deren Gestalt durch alle Bearbeitungen hindurch sich unverändert erhalten hat. Nur in III wurde eine Stelle von 2 Takten in einen zusammengezogen.

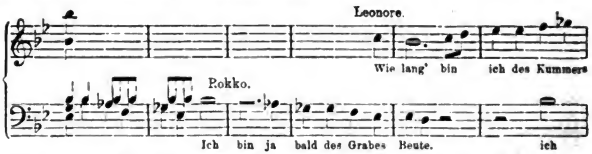
Digitized by Google

der Leonores Diensterbieten für die Gefängnisse annimmt. Dann beteuert sie: „ich habe Muth," — aber durch klingt das weibliche Zagen; ihr folgt zuredend Marzelline; in der ganzen ersten Hälfte des Terzetts ordnet Leonore sich nach Inhalt und Tonlage (sie nimmt die zweite, Marzelline die erste Stimme) unter; sie kann nicht vermeiden, mit ihren Worten die beiden Gutwilligen zu täuschen. Erst in der zweiten Hälfte des Satzes tritt sie heftiger hervor. Überhaupt nimmt derselbe erst von Rokkos Worten, „Ich bin ja bald des Grabes Beute," eine ernstere Wendung, und nun erst hebt auch in Leonores Rolle die Diktion sich zu höherem Pathos, der ersten Ahnung kommender Momente. Das Terzett ist vollbefriedigend ausgeführt und war noch ausgedehnter in der ersten Bearbeitung, wo es den ersten der damaligen drei Akte schloß. Die Kürzung hat nichts Wesentliches getroffen und ist nur zum Vorteil des Satzes und der Oper gediehen.*)

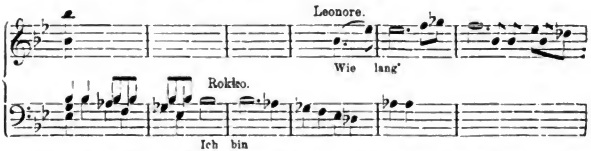
*) Nach dem Halt in der Mitte des Terzetts (bei den Worten „Der Gouverneur") bildet sich fünfzehn Takte weiter zu den Worten

Marzelline: ein Paar, ein Paar
Rokko: die Arbeit teilst

ein Abschnitt auf Es, vor dem aus I so



fortschritt, — wir geben nur den dürren Auszug; das Weitere zeigt Partitur oder Klavierauszug. Hier wurde bei II eine Länge verspürt und so

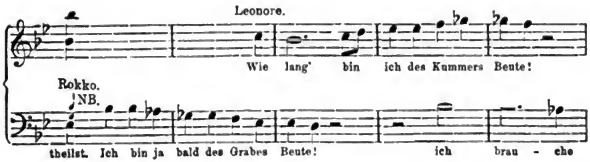


geändert; es fielen, wie Klavierauszug oder Partitur ergeben, vom obigen Takt 4 an vier Takte weg und die Folge war ein Riß in den in der ersten Anlage wohl und klar entfalteten Satz. Gleichwohl war in der ersten Arbeit wirklich eine Länge, nur nicht da, wo man sie 1806 beseitigen wollen. Ihr Sitz wurde erst bei III 1814 entdeckt. Da warf Beethoven die leeren zwei Takte zu Anfang dieser Stelle weg und setzte so

Digitized by Google

Nach dem Marsch der aufziehenden Wache, der Tyrannen-Arie des Pizarro und dem berühmten Duett Pizarros und Rokkos,*) das beide Charaktere und die Situation bewundernswürdig treffend und dramatisch zeichnet, tritt nun Leonore mit ihrer großen Szene auf.

In der zweiten Bearbeitung begann sie mit einem weiblicher — man dürfte sagen, zahmer geführten Rezitativ: „Ach! brich noch



behielt also von da an die bequeme Entwickelung des ersten Entwurfs bei.

So gewiß Beethoven Anlaß hatte, zu ändern, und so gewiß er meist glücklich geändert: so erinnert doch unter andern auch diese Stelle, wie bedenklich es ist, später, nach veränderter Stimmung von der ersten Anlage abzugehen. Man kehrt zu dem entrückten Werke vielleicht gewitzigter, aber gewiß kälter und als ein anderer zurück.

*) Der Marsch stand, wie er sich in III findet, von Anfang an fest. Die Arie „Ha! welch ein Augenblick," hat in I keine Posaunen, diese sind für II nachgetragen, das im übrigen nur durch Kürzungen um wenige Takte an 2 Stellen abweicht. In III ist dem Chor der Wache größerer Raum gestattet, vielleicht mit Rücksicht auf die gänzliche Streichung seines Mitwirkens am Schlusse des ersten Finales. In I und II nämlich hat der Chor nur einen Passus zu singen, den anfangs von Triolen begleiteten, der im wesentlichen sich nur in D-dur bewegt, während über ihm die triumphierende Stimme des Pizarro schwebt: in III geht diesem Abschnitt ein anderer von finsterer Färbung voran, welchen zunächst der Chor allein führt, von B-dur über Es-moll, H-moll, E-moll, C-dur, F-dur, Fis-dur, also in weitgewundener Modulation, und zwar durch die gleichzeitig und hartnäckig behauptete Septime Cis nach dem Grundton D zurückschreitend und erst in den letzten Takten von dem auf Cis pochenden und dann ebenfalls auf D zurückfallenden Racherufen Pizarros rhythmisch markiert. — Das Duett zwischen Rokko und Pizarro hat sich von I zu II unverändert erhalten, dagegen erscheint es in III in mancherlei Beziehung modifiziert, wenn auch nicht sehr eingreifend. Bezeichnend aber und bedeutungsvoll ist eine Änderung am Schlusse. Nach der Fermate steigt der Gesang Pizarros bei der Wiederholung der Worte „dann werd' ich ruhig sein" in I und II mit halben Noten über a h cis d nach e hinauf, in III werden h und d in Achtel aufgelöst. Auf diese Weise wird der Gang bewegter und drückt durch die zweimalige Koloratur, die auf das Wort „ruhig" fällt, die innere Unruhe des Pizarro aus, den Zwiespalt zwischen dem ersehnten und dem tatsächlichen Seelenzustande.

Digitized by Google

nicht, du mattes Herz!*)“ Jetzt hebt sie mit dem sogleich in die Handlung eingreifenden Rezitativ an: „Abscheulicher! wo eilst du hin? was hast du vor im wilden Grimme?“ Und dieses Rezitativ ist ungleich energischer geführt, gleich das einbruchartige Auftreten der einander nachahmenden Saiteninstrumente zeichnet die heftige Erregung, in die Leonore durch den Anblick Pizarros und seine argen Absichten versetzt ist; der Gesang entspricht natürlich dieser Auffassung. Jeder Wendung des Textes schließt sich das Orchester an; bei den Worten „des Mitleids Ruf“ wird es bittend, — bei „doch toben auch, wie Meereswogen, dir in der Seele Zorn und Wuth“ malt es das finstere Grollen und Schwanken der Wogen, — bei „so leuchte mir ein Farbenbogen, der hell auf dunkeln Wolken ruht“ glänzen duftig schimmernde Harmonien in den hochliegenden Bläsern (Flöte, Klarinette, Fagott, zwei Oboen) und von da wendet sich die Rede rührend einfältig, wie das Sinnen einer im innern Frieden ruhenden Seele zur Arie.

Das Rezitativ ist stets als eine der reizendsten Tonbildungen bewundert worden, und wir teilen ganz gewiß dieses Gefühl. Demungeachtet können wir es nicht für dramatisch durchgeführt erachten, glauben vielmehr gerade in seinen Reizen die Entfernung Beethovens von seinem neun Jahre früher geschaffenen Werke zu erkennen. Damals lebte er in Leonore und ließ sie reden, wie es ihm gegeben war und ihr angemessen schien. Jetzt stellte sich die dramaturgische Schwäche des Auftritts heraus, es mußte das neue Rezitativ geschrieben werden. Aber der Komponist lebte nicht mehr in jenen Personen und Zuständen, er stand über ihnen. Da tat er

*) Wenn (S. 339) der Berichterstatter der Allg. mus. Zeit. (VIII, Nr. 15) nicht im Irrtum ist, so stand diese Arie bei der ersten Aufführung 1805 in F-dur, auch würde sie, da in dem ersten Textbuch die Worte „Komm Hoffnung, lass den letzten Stern etc.“ fehlen, ohne Adagio gewesen sein. Jedenfalls ist sie in dieser ersten Gestalt nicht mehr vorhanden. Wir haben nur die zweite und dritte Bearbeitung, wie sie in II und III erschienen. II unterscheidet sich von III erstens durch das in Wort und Ton völlig abweichende Rezitativ, zweitens im Allegro durch einen von C-dur anhebenden und sich allmählich nach E-dur hin entwickelnden Vordersatz von 23 Takten, der durch die Hornfiguren im Orchester und die mächtige Koloratur der Singstimme (S. 372) wunderbar spannend wirkt. Erst auf dem vierten Viertel des 22. Taktes setzt, zunächst in den Hörnern, das vordrängende Motiv ein, auf welchem das „ich folg' dem innern Triebe“ und das weitere auferbaut ist. Andere Abweichungen sind von untergeordneter Bedeutung, sie zeigen, daß Beethoven, abgesehen vom Rezitativ in dieser Nummer, vor allem den Gesichtspunkt zu kürzen und zu vereinfachen im Auge gehabt hat.

Digitized by Google

nun sein möglichstes, soviel nämlich bei seiner Entfremdung möglich war; er sprach stark, wenn auch nicht durchaus in Leonores Sinn („Abscheulicher ..... in wildem Grimme,") und seine Phantasie malte ihm und uns jede Vorstellung —, das Mitleid, das Meeresschwanken, den Hoffnungsbogen —, die Leonore vor die Seele tritt.

Die Mehrzahl der Ästhetiker verwirft ganz im allgemeinen das „Ausmalen der Gleichnisworte"; sie würde Beethoven erinnern, daß ja hier nicht wirkliche Meereswogen rauschen, sondern nur das Bild für Pizarros Wut und Groll abgeben. Mit Unrecht. Leonore macht sich nicht mit kaltem ästhetischem Blut eine Metapher zurecht, ihr erregtes Gemüt dichtet die eigene Bewegung in jene Naturbewegung um, sie lebt in ihr, sie schaut sie, ist von ihr ergriffen, Wort, Blick, Gebärde folgen der Vorstellung, das Orchester gehorcht. — Nicht hierin liegt ein Unrecht. Aber die Vorstellung ist tatlos, sie ist betrachtend und steht neben der dramatischen Handlung.

Hier ist es Zeit, das Rezitativ mit der Arie zusammenzufassen.

Betrachten wir die ganze Szene abstrakt als ein für sich bestehendes Musikstück, so können wir kaum Worte genug finden, ihren Reiz, die milde Kantilene, die anmutige Instrumentation, alles, was sich sonst einzeln herzorheben ließe, und den einheitvollen Fluß des Ganzen zu preisen. Aber dramatisch — ist diese ganze Szene nicht. Der Blick auf „alte Zeiten" verlorenen Glücks, der Anruf an den letzten Hoffnungsstern, der Entschluß, dem „innern Triebe" zu folgen: das alles ist nur Ausdruck dessen, was längst in Leonores Seele gereift sein muß, bevor wir sie als Fidelio in Handlung sehen; es ist lyrische Betrachtung wie jene Schillerschen Verse

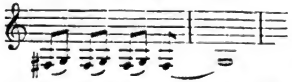
O eine edle Himmelsgabe ist
Das Licht des Auges!

in denen Melchthal bei der Nachricht, daß um seiner Tat willen der Vater des Augenlichts beraubt sei, sich in Betrachtungen über die Vorzüglichkeiten des Auges ergeht. Die Handlung steht dabei still. Dies ist nach dem dramatischen Eintritt des neuen Rezitativs noch merkbarer, als nach der ersten mehr lyrisch-weiblichen Einführung der Szene. Der musikalische Reiz der Komposition kann das vergessen machen, aber ersetzen kann er den dramatischen Mangel nicht, das dramatische Interesse beginnt eigentlich erst mit dem Finale des ersten Aktes.

Gerade durch die musikalische Anlage, so reizvoll sie an sich

Digitized by Google

ist, wird jene Bemerkung noch gründlicher gerechtfertigt. Das anmutige Spiel der drei Hörner und des Fagotts, das sich in den Koloraturen der Singstimme fortsetzt, bedingt Ausbreitung und Vorwalten des lyrisch-musikalischen Elements, ja teilweis des reinen Tonspiels vor dem charakteristisch dramatischen. Beethoven selbst hat das gefühlt. In der letzten Bearbeitung hat er ganze Massen rein musikalischen Elements, und namentlich weite Auslassungen der Koloratur beseitigt, die an sich so gut waren, wie das übrige, ja sogar eigentümliche Züge enthielten (z. B. jenes Hornspiel von Natur- und gedecktem Ton



das einst in der Adur-Symphonie wiederkehren sollte), nur das dramatische Element noch länger zurückdrängten. Allein die Richtung des Ganzen war nicht mehr zu ändern, damit hätte Beethoven den Standpunkt der Oper und seinen eigenen ändern müssen.

Was ließe sich über diesen Gefangenenchor im ersten Finale*) sagen, der aus dem Moder feuchter unterirdischer Kerker hervorkriecht, der so weich hingegeben „mit Vertrauen auf Gottes Hülfe bauen“ will, der so trüb und dabei so mannesstark herausbricht bei dem Zauberwort

O Freiheit!

und — bittere Frucht langer, zernörgelnder Knechtung! — gleich wieder zurückbebt, „belauscht mit Ohr und Blick,“ und zur Seite schleicht. Beethoven hat hier eine Saite angeschlagen, die nie verklingen wird, so lange noch Unterdrückung mit Hinterlist und Gewalttat die Erde besudelt und dem Willen Gottes Hohn spricht,

*) Das 1. Finale hat in II nur insofern Änderungen erfahren, als dieses vielfach gekürzt ist (cf. S. 343 Nr. 1 unter den gestrichenen Nummern). Die daraus hervorgegangene Fassung bildet die Grundlage zu III, in dem erst vom Eintreten des Gouverneurs an gemäß der völligen Umgestaltung von Text und Handlung bis zum Schluß ganz neue Musik anhebt, an deren Stelle früher ein kurzes, kräftiges Maestoso und demnach ein weit ausgeführtes, glänzendes Allegro, beides in B-dur, Pizarros despotisches und rachsüchtiges Wesen und der Seinen Unterwürfigkeit und Ergebenheit schilderte, nicht ohne selbst durch das Gebaren des Bösewichts eine gewisse Hoheit der spanischen Art hindurchschimmern zu lassen, ein Zug, durch welchen Beethovens Musik diesen an sich so unsympathischen Charakter durchweg geadelt hat. Aber freilich diese ganze Partie mußte fallen zu gunsten der im Fidelio viel sinnvoller und angemessener gestalteten Schlußszene.

Digitized by Google

der uns alle zu Brüdern und Herren der Erde berufen, das heißt zur Freiheit und Brüderschaft. Und das hat Beethoven so mächtig getan, wie seinem Genius und seinem Freiheitssinn und Mannescharakter gemäß und seiner würdig war.

Niemals ist in einer deutschen Oper ein solcher Ruf erklungen.

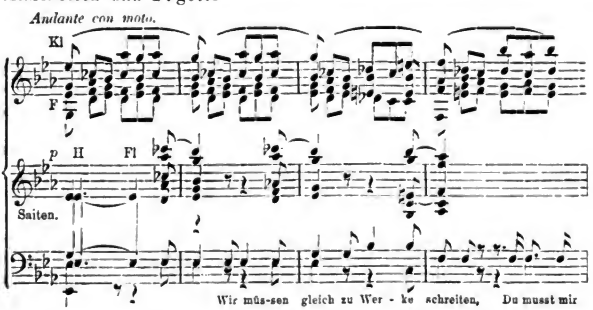
Aber nun tritt auch Leonore in Handlung und auf die Höhe des Daseins. Von ihrem ersten Ausruf im Finale, „Noch heute?“ (soll sich der Kerker ihr auftun, wo sie den Gatten sucht) da beginnt ihr Drama, da weht der Atem des Orchesters leise, wie die erwachenden Winde in das schlaffe Segel des bang harrenden Schiffers, da erwacht auch in Rokkos hartgewöhnter Brust das Mitgefühl, der Kerkermeister wird wieder Mensch. Leonores liebliche Hoheit hatte die Tochter bezaubert und das Vatergefühl, der letzte Funke vielleicht im Herzen des Alten, entzündet Mitleid und hilfebereiten Sinn in ihm.

Das Wehen im Orchester wächst, die Diktion wird durchaus dramatisch, nirgends Musik, die nicht zur Sache gehörte. Leonore erfährt den beschlossenen Tod des Unglücklichen, sie mit Rokko soll „nur das Grab graben“. Das kündigt unter dumpfem Posaunenhall schauerlich Rokko ihr an und die Bläser über den zitternden Saiten stimmen die Klage an, als sähen sie schon den Toten niedergestreckt zu ihren Füßen. Sie verstummt.

Da tritt der Genius dieses Dramas, der Leonore heißt, zu Beethoven und erweckt ihm zu Rokkos ruhig gefaßten, kühlen Worten:

Wir müssen gleich zu Werke schreiten,
Du mußt mir helfen, mich begleiten,

jene weich die Nerven durchwühlenden entatmenden Klänge der Klarinetten und Fagotte



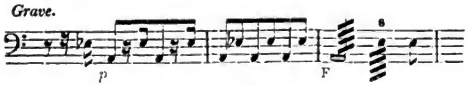
Digitized by Google

mit dem eindringlichen Anschlag der Saiten, der hohen Oboe und Flöte. Das war nur Beethoven gegeben. Durchschauert (das Orchester verrät's) und fieberbleich bei den Worten

Ich folge Dir, wär's in den Tod!

entgegnet Leonore, in der weibliches Zagen und Heldensinn miteinander kämpfen und der Entschluß in anmutiger Freudigkeit gefaßt wird.

Von diesem Finale an hält die Oper sich in der ihr gebührenden Höhe. Die Einleitung*) zum zweiten Akte, — F-moll, von breiten Akkorden der Saiten und Bläser im Wechsel angekündigt, mit den seltsam unheimlich in es—A



gestimmten Pauken —, haucht feuchten Kerkerodem, Florestans Klagen und Ergebung scheinen (im Poco Allegro) in Irrsinn überzugehen. Da ist es ihr Bild, immer Leonores, das „ein Engel im rosigen Duft sich tröstend zur Seite" ihm stellt. Der Gesang wird hier von an- und nachschlagenden Achteln der Saiten und Hörner getragen, neben ihm führt — welches Instrument könnte das sonst so keusch und innig und fein und bestimmt? — führt eine Oboe (zuvor waren nur Hörner, Klarinetten und Fagotte am Wort) ihren stillen ganz eigenen Gesang empor,

der wie eine holde Erscheinung emporschwebt und lieblich tröstend sich bei uns niederläßt.**) So zeichnete sich ihm in der Kerkervision

*) Die Introduktion hat erst in III das großartige Unisono des Orchesters erhalten, welches in langsamem, gleichsam wie vor dem Schaurigen zurückbebendem Gange in Florestans Kerker hinabführt.

**) Ob sich Florestans Arie in II von I unterscheidet, ist nicht festzustellen, da sich I nicht gefunden hat. Wesentlich aber weicht II von III im dritten Teile der Arie ab, was der für III gänzlich veränderte Text (S. oben) forderte. II hat statt des Allegro in F-dur nur eine Andante un poco agitato in F-moll. Hier stille, ergebungsvolle Klage „Ach es waren schöne Tage, als mein Blick an Deinem hing, als ich Dich mit frohem Schlage meines Herzens fest umfing", dort, in III, begeisterungsvolle Entrücktheit der Seele, und dem entsprechend der Gesang fast durchweg in die höchsten Lagen gesetzt. Die

Digitized by Google

Leonores Bild; Bach in der Klage um Christ und Gluck in Iphigenie hatten dieselbe Stimme vernommen.

Florestan ist in todähnlichen Schlummer oder Ohnmacht gesunken. Leonore und Rokko steigen nieder, sein Grab zu bereiten. Ihre Reden haben erst in der letzten Bearbeitung die melodramatischen Zwischensätze erhalten, sie klingen zwischen die Musik dürr und trocken hinein, mit dem zweifellosen Ausdruck der Wirklichkeit, nach jener hochgespannten Vision von der schärfsten Wirkung. Und nun jenes unsterbliche Grabduett! in dem über Leonores milden Trostesworten hoch oben im Himmelsblau die Flöte gleich einer weißen Taube schwebt und die zarte Oboe Seufzer des Mitgefühls einmischt, bis endlich das Heldengemüt in reinster Menschlichkeit sich dem noch unerkannten Gefangenen weiht, —

Wer du auch sei'st, ich will dich retten!
Bei Gott, du sollst kein Opfer sein!

und das Orchester sich heroisch bei ihrem Gelübde erhebt in bekräftigenden Rhythmen, und sie nun erst durch reinste Widmung verdient, daß der Geliebte durch ihre Tat gerettet, ihr wiedergegeben werde.*)

Komposition in II liegt unter dem trüben Schleier der Melancholie, ist aber doch bewegt, namentlich durch die Sechzehntelbegleitung, welche den Gesang unruhig umzüngelt. Das Ganze aber ist, namentlich auch in melodischer Hinsicht, liedartig, mehr lyrisch, ohne die energievolle Dramatik des Allegro in III.

*) Das Grabduett hat ganz geringfügige Veränderungen in II erlitten; nur ist eine längere Stelle des Ritornells gestrichen. Für III ist die das Rollen des Steines ausdrückende Baßpassage hinzugesetzt.

Das Terzett (Leonore, Florestan und Rokko) ist ein Beispiel der Tatsache, daß B. 1814 öfter die zweite Bearbeitung wieder verworfen hat und auf die erste zurückgegangen ist, und zwar zum Vorteil der musikalischen, auch wohl der dramatischen Wirkung. Er hatte in II die durch die Vereinigung der drei Stimmen gesteigerte Wiederholung vor dem Eintritt des un poco più Allegro aufgegeben und damit, wie O. Jahn gewiß richtig bemerkt, einen wesentlichen Teil seiner Kraft dem ganzen Terzett geraubt. Daß die drei Stimmen dafür gleich im Anfange zusammen eingeführt worden, ersetzt jenen Verlust nicht, vielmehr wird damit die Hauptwirkung vorweg genommen und das Folgende abgeschwächt. Man hat 1806 Beethoven diese Kürzung abgenötigt. In III stellte er mit richtigem Urteil die Form von I wieder her (abgesehen allerdings von einigen Änderungen im einzelnen).

Das folgende Quartett (Leonore, Florestan, Pizarro, Rokko)) zeigt in II fast durchgängig dieselbe Gestalt wie in I. Als hauptsächliche Abweichung ist zu erwähnen, daß B. die Triolen des Trompetensignals, wie sie der entsprechenden Stelle in der zweiten Ouverture konform gewesen, in Achtel und

Digitized by Google

Was auch dem hochbeglückten Tondichter gemangelt haben mag an dramaturgischen Einsichten und Geschicklichkeiten: ein empfänglich Gemüt für reines Menschentum und für Tugend und Heldenmut des Weibes hat er gehabt —, und dazu die schöpferische Macht, was ihm im Gemüt lebte, zu gestalten.

Reicher an dramatischen Gaben steht Mozart neben ihm, wenn man auch nur das Siebengestirn seiner letzten Opern zählt. Hoch an dramatischer Macht und unbedingter Wahrhaftigkeit steht neben beiden Gluck —, eine Dreizahl, der kein Volk auch nur Einen Ebenbürtigen zur Seite stellen kann. Aber weder Gluck noch Mozart haben auch im Drama gerade das gestaltet, was Beethoven beschieden war, so gewiß mehr als eins ihrer Gebilde höher emporragt, als Leonore: das Bild des liebenden, treuen, in Liebe und Treue heldenstarken —, sprechen wir es nur aus —, deutschen Weibes.

Einst (S. 24) hatte, wie man erzählt, Haydn in bezug auf Beethoven gesagt: ein Ungläubiger könne nicht fromme Musik schreiben. Mit gleichem Recht oder besserem sprechen wir aus: diese Oper konnte von niemand geschrieben werden, der nicht das

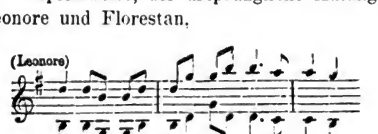
Sechzehntel verwandelt hat, wie es die dritte Ouvertüre verlangte. Zwei auffallende Stellen haben beide erste Bearbeitungen gemeinsam. B. beendet nämlich der Situation gemäß das ganze Musikstück mit einer grellen Dissonanz, indem er auf den Dominantakkord A Cis E A Cis nicht die Tonika D folgen läßt, sondern auf den Septimenakkord von A-moll (Gis F H D F) zurückgeht, auf welchen vorher das ganze Orchester in mächtigen Schlägen sich gestellt hatte — und auf ihm ruhen bleibt, den ganzen Entscheidungsvorgang bis zu der im Duett zwischen Florestan und Leonore folgenden Lösung, in höchster Spannung festhaltend. Im Klavierauszuge hat er des Abschlusses wegen D, also die Tonika, dafür gesetzt. Ferner, die Stelle „Tödt' erst sein Weib" ggg—h hat in diesem H auf „Weib" eine kaum erträgliche Härte, da das ganze Ensemble und das Vorangehende B erwarten läßt. Und doch steht das H in beiden Partituren, in Sing- und Instrumentalstimmen. Erst der Klavierauszug von 1810 bringt B. Wir möchten glauben, daß Beethoven hier nicht einen Schreibfehler verbessert hat, sondern einen wiederum der Sachlage rücksichtslos gegen das Musikalische dienenden Einfall später aufgegeben hat. Indem er durch das H einst die musikalische Konsequenz störte, charakterisierte er die Erregung Leonores und ihr Heraustreten aus den herkömmlichen Schranken zaghafter Weiblichkeit.

Die Umarbeitungen für III hat B. „mit gewaltigen Zügen", wie O. Jahn berichtet, in die Partitur I eingetragen. Die Änderungen betreffen namentlich die Partie des Pizarro. Sein Gesang ist vielfach höher gelegt, ob zum Nutzen des Ganzen, ist fraglich. Uns scheint die aufregende und spannende Wirkung, welche in I das allmähliche Aufsteigen seiner Stimme hervorbringt, einigermaßen abgeschwächt zu werden; der oben besprochene Ausruf, mit dem sich Leonore zu erkennen gibt, tönt in III auf Es Es Es B.

Digitized by Google

innigste Gefühl und die lebendigste Anschauung von heldenhafter Treue im Busen trug.

Wir haben schon ausgesprochen, daß wir die Änderungen, die Beethoven an der Oper unternommen, im ganzen billigen, keineswegs aber in allen Punkten für Verbesserungen halten. So scheint uns, beispielsweise, der ursprüngliche Anfang des Duetts zwischen Leonore und Florestan,



*)

*) So beginnt auch das oben erwähnte Gesangstück aus dem Jahre 1803, nur die Viertelnote im ersten Takt fehlt dort. I und II des Duetts unterscheiden sich von III zunächst dadurch, daß sie ein Rezitativ vorangehen lassen, welches in III ganz unterdrückt ist. Doch ist auch II gegen I bedeutend verkürzt. Das Verhältnis ist folgendes:

I.	Rezitat.	76 Takte;	Duett	213	Takte
II.	„	60 „ ;	„	124	„
III.	„	fehlt ;	„	124	„

Das Rezitativ verdankte ohne Zweifel einer instinktiv treffenden Empfindung des Moments seinen Ursprung. Der Mörder ist entflohen, das wieder vereinigte Paar mit sich allein. Wie natürlich, daß keiner der beiden die Wirklichkeit der plötzlich eingetretenen Wendung sogleich erfassen kann, daß Leonore erschöpft von seelischer Angst und Anstrengung bewußtlos niedersinkt, und daß Florestan den Gedanken, daß der Kerker sich erschließt durch der Gattin rettende Tat, nicht sofort begreift und gläubig aufnimmt. So malt denn das Rezitativ bei Florestan das langsam sich vollziehende Sichzurechtfinden in der Situation und bei Leonoren das allmähliche Zurückkehren des Bewußtseins, dann erst, nachdem dieser Prozeß sich vollzogen, fliegt Leonore in die Arme des noch gefesselten Gatten, und nun ist es ein und dasselbe Gefühl des Jubels, das gleichzeitig ihrem Herzen entströmt und denselben Ausruf: „O namenlose Freude" zur Harmonie gesellt auf ihre Lippen führt. Daher müssen wir anerkennen, daß jenes Rezitativ hier völlig berechtigt war, auch in der Ausdehnung, welche es in Bearbeitung I hatte. In II sind die Kürzungen desselben nur Folge der äußeren Rücksichten gehorchenden Hast, so schnell wie möglich, zum Ziele des Duettes zu kommen, und wenn es in III gänzlich weggefallen ist, so kann dafür ein dramatisch stichhaltiger Grund nicht geltend gemacht werden, im Gegenteil, es ist in der psychologischen Entwickelung eine Lücke entstanden, und der Übergang von dem eben noch gefühlten Entsetzen zum Ausdruck der Freude ist infolgedessen unvermittelt, geschieht sprungweise. Auch die Kürzung des Duetts selbst in II und III ist keine Verbesserung, sondern eine Verstümmelung.

Digitized by Google

weit mehr dem emporgeflügelten Entzücken der Wiedervereinten zu entsprechen, als die neue Bearbeitung, für die sich wohl kaum ein anderer Beweggrund finden läßt, als Rücksicht auf Sängerinnen, denen das hohe H nicht leicht zu Gebote steht. —

Wir haben endlich, ehe wir die Oper verlassen, noch die drei später geschriebenen Ouvertüren zu charakterisieren, namentlich mit Hinsicht auf unsere oben (S. 321) zugunsten der ursprünglichen abgegebenen Meinung. Auf diesen Punkt ist es jetzt Pflicht, näher einzugehen. Denn gar wohl empfinden wir das lastende Gewicht,

Wenn sich Liebende nach langer Trennung wiederfinden und in solcher Situation wiederfinden, die zugleich Tod und Rettung bringen konnte, so ist es natürlich, daß sie den Moment der glücklichen Wendung voll und ganz auskosten, daß sie unerschöpflich sind, im wenn auch stammelnden Ausdruck ihrer inneren Seligkeit. Diesem natürlichen Drange des Paars, verweilen zu wollen miteinander im Glück und der übrigen Welt zu vergessen, trägt das Duett der Bearbeitung I vollkommen Rechnung. Darum wiederholt es immerfort das Hauptmotiv, aber jedesmal so, daß die sich daran schließende Erörterung weiter führt, sich steigert und alle Stadien des Entzückens durchläuft, welche in solcher Lage nur durch unnatürliche Vergewaltigung des Innern verleugnet werden könnten. Die Kürzung in den folgenden Bearbeitungen ist daher zum Nachteil des Ganzen geschehen, und es wäre wohl zu wünschen, daß in den Aufführungen die ursprüngliche Gestalt wieder zur Geltung käme. Die Bearbeitungen II und III stimmen in der Länge und im Allgemeinen auch inhaltlich überein. Nur steht II der ursprünglichen Form insofern näher, als es wenigstens das hohe H im Hauptmotiv und so den Charakter des beflügelten Emporschwingens der Seelen, ferner auch das Zusammenklingen der Stimmen im Hauptmotiv festgehalten hat; III erreicht nur einmal, ganz am Schluß, also mehr des Effekts wegen das hohe H. —

Noch einige kurze Bemerkungen über das zweite Finale. Nach dem, was oben über die Umgestaltung des Textbuches durch Treitschke erzählt worden ist, wird es nicht befremden, daß gerade dies Finale auch in der Komposition III sehr eingreifende Veränderungen erfahren hat, die zum Teil einer Neuproduktion gleich kommen. Schon der Anfang: In III sonnige festliche Heiterkeit in Szenerie, Chor und Orchester (C-dur); in I und II das Orchester in leisem, fast unheimlichem Schritt (C-moll) chromatisch aufsteigend und den Rachechor des Volkes einleitend, dann die erneute Besorgnis Florestans und Leonores und ihr Todesmut ergreifend gemalt, so daß den Hörer selbst Unruhe und Bangen überkommt, bis bei dem Eintritt des Fernando und seines Gefolges sich alles aufklärt und nun erst die Stimmung Platz greift, die in III von Anfang des Finales an herrscht. Wir können die weite Entwickelung hier nicht mehr verfolgen. Nur so viel sei gesagt, daß II gegen I wiederum bedeutende Kürzungen zeigt, und daß III erst vom meno Allegro in A-dur an — Fernando richtet die knieende Leonore auf — die Motive der früheren Bearbeitungen benutzt, jedoch alles bis zum Schlusse wesentlich umgestaltet, wohl durchweg mit glücklicher Hand. —

Digitized by Google

mit Beethoven selbst in Widerspruch zu treten. Er, der Meister und Schöpfer, hatte (gleichviel, welchen Einfluß man der Meinung der Freunde beimessen will) die erste Ouvertüre zurückgenommen und eine andere notwendig erachtet. Indes — stehen wir denn wirklich gegen Beethoven? Wir stehen zu dem ursprünglichen, von seiner Aufgabe ganz ungestört erfüllten, ganz naiv gestaltenden Beethoven gegen den zweifelhaft gewordenen, der ursprünglichen Anschauung entrückten.

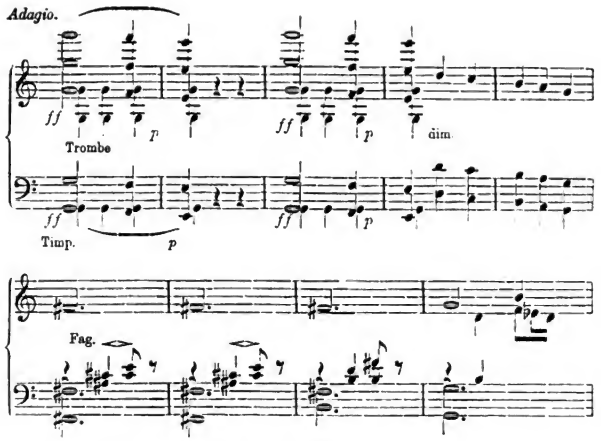
Auf unserm Standpunkte läßt sich die Frage nicht so stellen: welche der Ouvertüren hat höheren Wert, ist schöner oder großartiger? — Geistiges läßt sich nicht messen und wägen, also auch nicht äußerlich vergleichen, sondern nur seinem Inhalte nach erkennen und bezeichnen. Unsere Frage kann nur sein: welches ist der Inhalt jeder dieser Ouvertüren und ihr Verhältnis zur Oper?

Die erste Ouvertüre haben wir schon zu bezeichnen versucht: sie scheint uns den Zustand Leonores vor dem Beginn der Oper zu schildern. Hier fügen wir nur noch eine Bemerkung hinzu. Alles, was die Einleitung und das Allegro ausspricht, steht im nächsten Bezug zu der Heldin der Oper, der einzigen Handelnden. Was sie zum Handeln treibt, ist das Leid, dem ihr Gatte zum Raub geworden. Sein Bild, sorgfältig abgelöst von dem sonstigen Inhalt der Ouvertüre, tritt als Mittelsatz zwischen den ersten und zweiten Teil des Allegro. Florestan ist nicht gegenwärtig, handelt nicht mit in der Ouvertüre, sein Bild nur stellt sich gleich einer Halluzination vor Leonores, vor unsere Augen; dann verschwindet es spurlos. — Wir werden bald auf diesen Punkt zurückkommen, der uns als tiefsinniger Meisterzug erscheint.

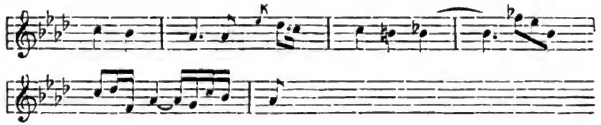
Die zweite Ouvertüre wurde, wie Schindler erzählt, in der Partie der Bläser nicht wohl ausführbar befunden und führte zur Ausarbeitung der dritten Ouvertüre, in der die Gedanken der zweiten beibehalten sind, aber in wesentlich veränderter Gestalt auftreten, so daß man wohl berechtigt ist, beide Ouvertüren als selbständige Werke zu fassen. Die Ouvertüre Nr. 3 erschien 1810 bei Breitkopf und Härtel; Nr. 2 wurde von eben denselben Verlegern lange nach Beethovens Tode, im Jahre 1842, herausgegeben. Wir wenden uns zunächst zu dieser zweiten, der Urgestalt der dritten.

Gewaltig tritt in der zweiten Ouvertüre das Orchester, alle Saiten, alle Bläser, vier Hörner, Trompeten und Pauken (nur die Posaunen sparen sich noch) auf, zweimal zu einem hinabsteigenden Gang ansetzend,

Digitized by Google



und auf Fis ruhend; die Bläser schweigen vom zweiten Viertel des vierten Taktes an. Über dem Fis erheben sich seufzergleich die Fagotte. Im folgenden Takte setzt in As-dur die krampfhaft schmerzlich gedehnte Melodie ein,



in der wir im zweiten Akte Florestans Klage vernehmen werden, jetzt von Klarinetten, Fagotten und Hörnern angestimmt. Im dritten Takte tritt der Chor der Saiten zu, die Klage zum Ausdrucke schwarzer Trauer fortzuführen. Der Satz hat sich in breiter Modulation von As-dur hinweggewendet und schließt in A-dur.

Hier beginnt ein luftiges Spiel von Flöte und erster Violine, die sich in kurzen leicht und leise dahinschwebenden Arpeggien (Fl: h dis fis, — Vn: h dis fis) ablösen. Bald tritt ein Fagott, dann treten beide dazu, an Florestans Klage mit dem ersten Motiv seiner Arie (c b as, hier h a gis) zu erinnern. Der Stimmchor füllt sich; jenes Spiel wird von Violine und Baß fortgesetzt, das

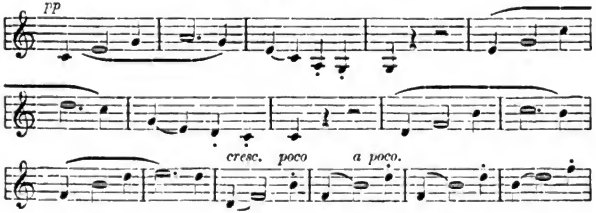
Digitized by Google

Motiv von Flöte, Oboe und Fagott in drei Oktaven aufgenommen und weitergeführt, mächtiger und mächtiger schwillt die Stimme des Orchesters, auch die Posaunen treten zu, bis sich zuletzt das aufgeregte Element des Schalles in Sturmessausen mit zwei gewaltigen Schlägen entladet. Kurze Nachschläge folgen bekräftigend, dann aber kehrt allmählich die Ruhe zurück. Der erste jener Schläge war wieder in As-dur gefallen, von da wendet sich die Modulation zum Ruhepunkt (Orgelpunkt) in G und bereitet den Eintritt des Allegro vor. Über jenem G macht sich wieder das Motiv aus Florestans Arie geltend.

Dies ist die Einleitung. Fragt man nach ihr als einem für sich bestehenden Tonsatze, so ist die Antwort, daß er durch und durch von höchster Bedeutsamkeit, von überwältigender Macht, durch und durch Zeugnis von der Meisterhand ist, die ihn geschaffen. Fragt man näher nach dem geistigen Inhalt und seinem Bezug auf die Oper, so muß ausgesprochen werden, daß der erste und wiederholte Einsatz — wiederholt, wie man zweimal zu einem Vollbringen ansetzen muß, zu dem die Kräfte fast nicht ausreichen —, keinen Bezug auf die Oper entdecken läßt. Nach diesem Anhang ertönt Florestans Klage und bleibt vorherrschender Inhalt des ganzen Satzes. Wieder muß man preisen, wie meisterlich sie durchgeführt ist, wiewohl uns nicht einleuchtet, daß es so gewaltigen Anlaufs bedurft hat, um zu der sanften Elegie des armen Verlassenen zu gelangen. Man könnte dem Riesengeiste, der das Werk erschaffen, die Worte zur Erläuterung beilegen: „So fass' ich euch mit unwiderstehlich erschütternder Macht! und so trag' ich euch in einem raschen Schwung, auf den Fittichen meiner Phantasie hinüber in jenen Kerker, den der Unglückliche mit seinen Seufzern bevölkert."

Also Florestan ist das Bild, das die Einleitung einzig uns vorhält. —

Der Hauptsatz, das Allegro, führt ein neues Tonbild



Digitized by Google

herauf, das sich auf Adlerschwingen stolz und kühn und ruhig, noch zwölf Takte weiter, emporhebt, dann mit gewaltigem Schrei (das ganze Orchester, mit den Posaunen) gleich dem König der Lüfte unbeweglich, vier Takte lang, in schwindelnder Höhe ruht, dies alles über festgehaltenem Basse in C und mit der ganzen erzgerüsteten Kraft des Orchesters vollendet. Es ist eins der schwungvollsten Gebilde, vielleicht das schwungvollste von allen, die dem Reich der Töne entstiegen sind.

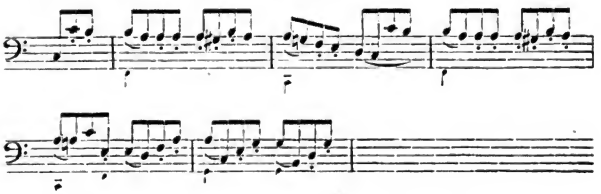
Eilen wir nur zu gestehen, daß wir diesen Gedanken in derjenigen Vollendung mitgeteilt haben, die er erst in der dritten Ouvertüre, der Umgestaltung der zweiten, erhalten. Es ist geschehen, um denselben in seiner ganzen Mächtigkeit zur Anschauung zu bringen.

Nicht ganz so tritt er in der zweiten Ouvertüre auf, zu der wir jetzt zurückkehren. Hier sind die ersten zwölf Takte dem Violoncello in der kleinen Oktave — der dumpfsten Region des Instruments —, gegeben; erst mit dem neunten Takte greift die erste Violine mit bekräftigenden Akzenten ein, erst mit dem dreizehnten Takt übernimmt sie als herrschende Oberstimme, bald von der zweiten Violine in tieferer Oktave gestützt, die Melodie; jener Schrei fehlt. Es ist nicht nötig und wäre unziemlich, die Abweichungen näher zu erörtern; genug, der ganze Satz entwickelt sich in einer Fülle der Macht, die des Meisters symphonischer Dichtung vollkommen würdig ist und drängt sich zu vollbefriedigendem Schluß, etwa wie der erweiterte letzte Schluß einer großen Ouvertüre oder Symphonie.

Dieser ganze Satz atmet nichts als Kühnheit, Macht, Heldentum; jedenfalls gilt das von der vollendeten Gestalt. In beiden Ouvertüren ist der Beginn leise und mäßig, in der ersten von beiden ist er sogar in den Schatten der dumpfen Tonlage gestellt und der Satz durch die Verteilung unter zwei Stimmen gebrochen. Dennoch — es ist Heldentum. So mag sich das Bild des jugendlichen Alexander vor uns erheben, wie er sich adlergleich aus seinem engen Adlerneste auf kühnem, breitem Fittich über drei Weltteile siegreich und herrschend emporschwingt. Aber an Leonore, die milde, die rein weibliche, die nur durch die zwingende Not bewegt wird, deren Tat nur Opfer ist — denn sie weiß und vermag nichts, als sich auf Gefahr von Freiheit und Leben in die Nähe des Gatten zu bringen —, an Leonore vermögen wir hier nicht mehr zu denken. Ihr Heldentum ist andrer, stillerer Art,

Digitized by Google

nicht auf Kühnheit und Macht beruht es, sondern auf Liebe und Treue, nicht den überwältigenden Aufschrei des Sieges läßt es vernehmen, sondern die „namen-namenlose Freude“ der Erlösung. Wir vermögen diesen Satz, so herrlich und aufregend er ist, mit der Oper in keinen Zusammenhang zu bringen.*) Ja, was uns zu diesem verwegenen Geständnis ermutigt, ist — Beethovens eigenes Verhalten. Jener Gedanke ist mächtig genug, um für sich ganz allein als Hauptsatz zu genügen, dem dann in irgendeiner andern Region oder Tonart der Seitensatz**) folgen mag. Beethoven aber sendet dem Hauptsatze einen Nachsatz nach,



der, vom Violoncello piano vorgetragen und von der ruhenden Harmonie der Bläser in weiter Lage weich überdeckt einen ganz andern Sinn gibt, den wir aber wieder nicht mit dem Hauptgedanken

*) Schindler ist über die ursprüngliche und die oben betrachtete Ouvertüre abweichender Ansicht; er erklärt sich für die letztere gegen die erstere. In der ursprünglichen, meint er, sei das „Charaktergepräge nur in matten Umrissen ausgedrückt;“ „das Erfülltsein (Beethovens von Leonore bei der Dichtung der Ouverture) bleibe unbestritten, die Sinnigkeit ihres Inhalts zeuge dafür, Begeisterung aber, Beethovensche Begeisterung sei gar wenig darin.“

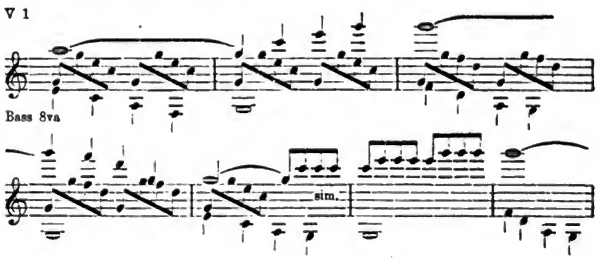
Wir schätzen Schindler zu hoch, als daß wir nicht für Schuldigkeit anerkennten, seine Ansicht unsern Lesern zur Prüfung vorzulegen. Auch begreifen wir sehr wohl, wieviel gewaltiger aufregend die neue Ouvertüre gewirkt haben muß, als die ursprüngliche. Nur müssen wir wiederholen, daß wir uns durchaus nicht auf ein Abwägen eines Kunstwerkes gegen ein anderes einlassen, sondern einzig die Frage festhalten, welchen Bezug jede der Ouvertüren auf die Oper hat. Sollte da und dort für uns entschieden werden, so wünschen wir um so mehr, daß die zweite und dritte Ouvertüre recht oft in Konzerten zur Ausführung kommen, als würdige Schöpfungen des Meisters, dergleichen nach seinem Hinscheiden nicht mehr gelungen sind.

Unserm verehrten Kunstgenossen Schindler sind wir aber auch hier dankverpflichtet; denn sein Widerspruch ist es, der uns zu nochmaliger Prüfung und ausführlicher Erörterung angeregt hat.

**) Man sehe den Anhang über Form in der Musik.

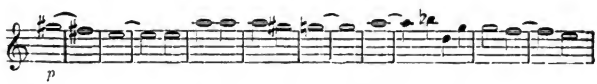
Digitized by Google

oder der Oper in bezug zu setzen wissen. Jedenfalls ist der neue Satz, der von den Violinen wiederholt wird, nichts als Episode, denn er weicht sofort dem Hauptgedanken, der mit erhöhter Kraft

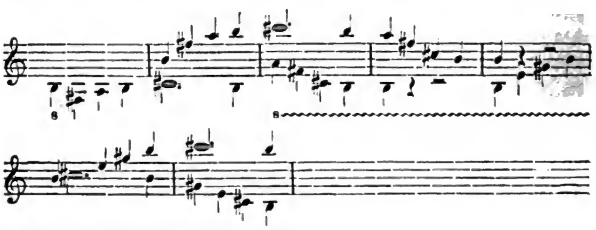


bei vollem Orchester wiederkehrt, schwunghaft von C-dur sich nach H-moll wirft und von da auf die Dominante von E. Der erste Gedanke hat sich siegreich behauptet und gekräftigt. Daß er unbedingt herrsche, kann man nicht sagen: denn er ist durch jenen fremdartigen Nachsatz unterbrochen und gehemmt worden.

Auf der Dominante von E tritt wiederum die Klage Florestans hervor, natürlich der neuen Ton- und Taktart anbequemt,



von der Oboe zart vorgetragen, von Takt 8 nach F und später weitergeführt. Alsbald greift das volle Orchester mit mächtigen Harmonierufen ein, drängt weiter nach E, wo der Hauptsatz



Digitized by Google

in verstärkter Gestaltung wiederkehrt und in einem breiten Schlußsatze auf E zu Ende geht.

Der letzte Ton (zwei Takte) ist piano. Es folgt — abermals der Gedanke der Florestan-Arie, diesmal von Violine und Violoncello in F-dur ausgeführt. Hier spinnt sich eine Durcharbeitung an, wie sie der Sonatenform im zweiten Teil eigen ist, den Hauptsatz, die Melodie der Arie, das Motiv des Nachsatzes in Wechsel und gegeneinander bringend, reich und weit ausgeführt, durch mancherlei Tonarten modulierend, dann den Hauptsatz in höchster Stärke in C-moll, in F-moll, abermals in C-moll, von As-dur an in Nachahmung beider Geigen und des Basses weit und mächtig ausführend und mit gewaltigen Rhythmen, dann mit dem Unisono-Erguß aller Saiteninstrumente, der Flöten und Fagotte zu einem Abbruch auf Es leitend. Stände Beethoven nicht zu hoch für solches Lob, so könnte die meisterhafte, ja, überwältigende Durchführung, die an Gewaltigkeit bis dahin nur im ersten Satze der Heldensymphonie ihes Gleichen fand, nicht genug gepriesen werden. Wo ist aber die milde, keusche Oper Leonore geblieben?

Auf Es ertönt von der Bühne heraus das Trompetensignal, das gegen den Schluß der Oper das Nahen des Ministers ankündigen wird. Nach kurzem Zwischenspiel aus dem Hauptsatze wird das Signal wiederholt; leise, Erwartung andeutende Anklänge des Orchesters, dem Mahnruf der Trompete rhythmisch entlehnt, führen die Melodie der Florestan-Arie (diesmal in C-dur) zurück, während die Pauken jenen Mahnruf gleich weissagendem fernem Donner nachhallen. Das Orchester gerät in leise wehende Bewegung und stürzt bald in den mit Presto bezeichneten Schluß, der als Kern den Hauptsatz in Erinnerung bringt.

Dies ist, so gut wir zu erkennen und auszusprechen gewußt, Gang und Inhalt der Ouvertüre. Nicht bedeutungslos scheint es, daß Beethoven, der Vollender der Sonatenform, hier diese Form wählt, aber in einer Weise durchführt, die nur durch außerhalb der Ouvertüre liegende Beweggründe hervorgerufen ist. Der Hauptsatz schließt sich so vollgenügend ab, nimmt, was Beethoven sonst dem Schlußsatz und Anhang überträgt, so entschieden in sich hinein, daß ein eigentlicher Seitensatz, den Beethoven stets so sinnvoll mit dem Hauptsatz in Harmonie zu bringen weiß, keine Stätte findet und der erste Teil auf dem der Arie vorausgehenden H zu schließen scheint, obgleich das nur ein Halbschluß wäre. Man mag die Arienmelodie für den Seitensatz nehmen, muß aber wohl aner-

Digitized by Google

kennen, daß dieser Seitensatz dem Hauptsatze fremd ist, zumal nach so vollbekräftigendem Schlusse. In solcher Weise hat später K. M. Weber seine Ouvertüren potpourri-artig aus fremden, der Oper vorweggenommenen Stücken zusammengesetzt. Niemals aber hat Beethoven in ursprünglichen Werken so gehandelt; er hat stets organisch geschaffen.

Fassen wir die bisherigen Betrachtungen zusammen, so ist Folgendes das Resultat.

Beethoven hat ein mächtiges, seines Geistes und seiner Meisterschaft würdiges Werk geschaffen, von dem wir, — die Oper bei Seite gelassen, — wohl begreifen und zugestehen, daß es aufregender und gewaltiger fassen muß, als die erste Ouvertüre, daß es auch seinen andern Kolossalbildern, namentlich der Heldensymphonie, näher steht als jene.*) Unbefriedigt oder abgewendet von der ersten Ouvertüre (gleichviel, ob mit Recht) hat er eine zweite zu schaffen beschlossen, die seine Macht besser bewähre. Dies spricht sich, deutlich wie mit Worten, schon im zweimaligen Ansatze der Einleitung, dann im Hauptsatz aus.

Allein die Unfehlbarkeit und Frische der ersten Anschauung war verloren gegangen, und sie gerade kehrt nimmer wieder. Dies erweist sich in der Fremdheit einiger Züge —, der Einleitung bis zur Arie, und des Hauptsatzes —, und in der gänzlichen Abwendung von der Hauptperson, deren Charakter und Handlung nicht in einem einzigen Zuge der Ouvertüre zu erkennen ist und mit dem Hauptgedanken in geradestem Widerspruche steht. Es erweist sich zugleich in der Hinwendung auf die Nebenpartien der Oper, auf Florestan, dessen Arie dreimal ausführlich genug anklingt —, dann auf das Trompetensignal. Dergleichen ist Werk des Gedächtnisses und dramaturgischer Klugheit, nicht Eingebung des seinem Gegenstande ganz hingegebenen Gemüts; Beethoven fing an sich zu erinnern, als er nicht mehr im Herzen der Oper stand. Da wurden ihm zuletzt die Charakterzüge, die er selber gewählt und geschlagen, zu Motiven für die Durcharbeitung —, der heldenhafte Hauptsatz versuchte sich auch in Moll, und die Klage mischte sich mit seiner Mächtigkeit.

Wir wenden uns zur dritten Ouvertüre.

Ob die (nicht unüberwindlichen) Schwierigkeiten für die Bläser

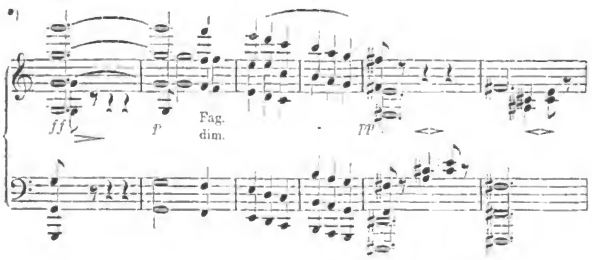
---

*) Dies scheint uns für Schindlers Auffassung die eigentliche Begründung. Grundloses hat er wahrlich nicht gesagt.

Digitized by Google

der einzige Anlaß zur Ausarbeitung der dritten Ouvertüre gewesen, bezweifeln wir; jedenfalls hätten sich jene Schwierigkeiten ohne Umarbeitung des ganzen Werks beseitigen lassen. Vielmehr scheint Beethoven von der Gestaltung der zweiten Ouvertüre nicht befriedigt gewesen zu sein und brachte sein Werk in klarere, damit aber auch großartigere Gestaltung. Dies werden (wie wir meinen) die Sachkundigen anerkennen, wenngleich sie gegen Einzelheiten der dritten Ouvertüre Bedenken haben mögen, die wir nicht abweisen.

Schon der Eintritt der dritten Ouvertüre ist einfacher und großartiger: der zweimalige Ansatz der zweiten ist zugleich mit den harten Blecheingriffen beseitigt, ein einziger Zug



führt von dem nachdrücklich festgehaltenen ersten Ton abwärts nach Fis —, die Entschlossenheit ist unhemmbar geworden. Von Fis aus folgt — minder wichtige Änderungen hier und überall bei Seite gelassen — die dritte Ouvertüre dem Gang der zweiten, kommt aber schneller (hier mit 7, dort mit 12 Takten) zu jenem Sturmschlag auf As. Nicht die Kürzung an sich ist wichtig, sondern daß die nochmalige Vorführung der Florestan-Arie**) wegfällt. Beethoven hat also erkannt, daß dieses Motiv in der Oper nur zweiten Ranges ist, folglich auch in der Ouvertüre nicht herrschend werden darf.

Der Schlag auf As wird nicht wiederholt (die Wiederholung war nur äußerlicher Effekt), sondern kurzweg zum Hauptsatze geschritten. Wie weit einfacher und mächtiger dieser sich hier gestaltet, haben wir bereits S. 382 gezeigt. Auch hier tritt Beethoven in der dritten Ouvertüre mit voller Entschiedenheit auf, während

*) Die hinaufgestrichenen Noten sind Bläser, die hinabgestrichenen Saiteninstrumente; das Nähere muß in der Partitur nachgelesen werden.

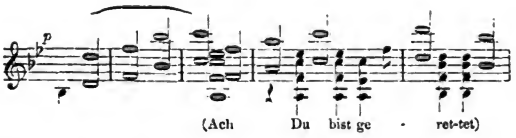
**) Seite 8 bis 10 der Partitur.

Digitized by Google

er in der zweiten noch zu schwanken scheint; sollte gleichwohl dieser Gedanke zum Ausdruck kommen, so mußte ihm vor anderen die entschiedenste und mächtigste Aussprache die gemäße sein. Eine Folge dieser zusammengefaßten Darstellung war, daß, was wir in der zweiten Ouvertüre „Nachsatz" genannt, hier in der dritten als fortströmender Erguß der Hauptstimmen (der Geigen) hervortritt, weder in die dunkle Region des Violoncellos, noch in das piano versinkt, nicht den Hauptsatz unterbricht, sondern vielmehr ihn schwungvoll bewegt fortsetzt. Nun bedarf es auch nicht der Verbreiterung, die sich dem wiederkehrenden Hauptsatz anhängen mußte; er ist gar nicht abgetreten.

Jene Verbreiterung führte die Arie zurück. Hiervon weiß die dritte Ouvertüre nichts —, abermals eine Bestätigung unseres Widerspruchs gegen das Hervorheben des Motivs, die Beethoven selber tatsächlich gegeben. Sie führt, gleich ihrer Vorgängerin, auf die Dominante von E, bringt hier aber einen wirklichen und nicht fremdartigen Seitensatz und einen zum Hauptsatze zurückgreifenden Schlußsatz. — Von dem auf Fremdes (im Verlauf der Ouvertürengedanken Fremdes) zurückgreifenden, fast phantastisch zu nennenden Gange der zweiten Ouvertüre hat Beethoven sich zu der sicheren und klaren Gestaltung zurückgefunden, die er selber in seinen Werken zur Vollendung gebracht. Will man ihn dort genial nennen, so war er hier genial und Meister.

Der zweite Teil (der Sonatenform) beschäftigt sich hauptsächlich mit dem Hauptsatze, der aus dunkel bedrohlichem Gewühl hervortritt und zu einem Ruhepunkt auf B führt. Hier erschallt jenes Trompetensignal, das einst in der zweiten Ouvertüre von den Wienern, für ein Posthorn gehalten, so arg mißverstanden wurde. Die dritte Ouvertüre läßt wenigstens die Melodie folgen,



welche in der Oper ebenfalls dem Signal folgt und mit den Worten das Gefühl der Erlösung weckt. Sollte das Signal gegeben werden, so war der erläuternde Nachsatz kaum zu missen. Er gewährt mit

Digitized by Google

der nach Ges entschwebenden Wiederholung einen Ruhesitz mitten im Andrang stürmischer Vorstellungen, der ungemein wohltut.

Wir müssen uns die weitere Begleitung dieser dritten Ouvertüre versagen. Ohnehin trifft sie, was bei der zweiten (deren vollendete Gestalt man sie nennen muß), in bezug auf die Oper angemerkt worden. An sich selber ist sie ein unvergleichliches symphonisches Werk; allein als Ouvertüre zu der Oper Leonore, das heißt: als Ouvertüre, die uns in den Vorgang und Sinn der Oper, zu dem Kernpunkt und Herzen derselben führt, vermögen wir sie nicht anzuerkennen, vielweniger als einen so innig vorbereitenden und ergänzenden Prolog wie die erste Ouvertüre. Allerdings nimmt die dritte drei bedeutende Momente der Oper in sich; erstens die Melodie aus Florestans Arie, zweitens das Signal, drittens jene Melodie, die dem Signal bedeutungsvoll folgt. Allein solche Vorausnahmen aus der Oper, so geläufig sie besonders seit Beethoven oder Mozarts Don Juan den Opernkomponisten geworden, sind doch nur von zweifelhaftem Werte. Sie deuten symbolisch auf Momente hin, die wir noch gar nicht kennen, die uns also nicht ihre Bedeutung in der Oper, sondern nur den Sinn eröffnen können, den sie möglicherweise an sich selber haben. Nun ist die Florestan-Melodie, aus ihrem szenischen Zusammenhange herausgenommen, anmutend, sanft, sehnsuchtsvoll —, ähnliches läßt sich von der oben angeführten Melodie sagen, aber mehr nicht. Die Trompetenfanfare ist sogar, so lange die ihr beigelegte Bedeutung nicht ausgesprochen, undeutbar. Unmöglich können dergleichen Einzelheiten mit einer durch ihren ganzen Zusammenhang und Sinn hindurch bedeutsamen Ouvertüre verglichen werden.

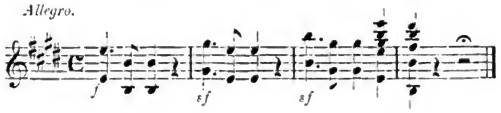
An diese dritte (oder zweite und dritte) Ouvertüre ist Beethoven offenbar mit dem gerechten Selbstgefühl seiner Macht und mit dem Vorsatz getreten, sich bei der Einführung eines edlen und großartigen Werkes dessen und seiner selbst würdig zu erweisen. Diese allgemeine Stimmung und Richtung finden wir ausgesprochen und können das Werk — selbst mit Einrechnung jener seltsamen Stelle (S. 46 bis 50 der Breitkopf-Härtelschen Partitur), wo die Flöte so kindsköpfig (wir finden kein anderes Wort) mit dem Fagott spielt — als eine der großartigsten symphonischen Dichtungen bewundern und lieben.*) Nur Leonore kommt uns dabei

*) Wie anders man einst über dieses Wunderwerk dachte, zeigt in ergötzlicher Weise ein Brief in Kotzebues Zeitschrift „der Freimüthige“ vom 11. 9. 1806.

Digitized by Google

nicht in den Sinn, weil sie Beethoven nicht im Sinne gewesen ist, und der Fall von ihr zu Marzellines Arie oder Duett herab ist gar tief.

Noch ferner stand Beethoven 1814 seiner Oper, als er die letzte Ouvertüre zu ihr, die in E-dur schrieb.*) Jedem aufmerksamen Hörer wird wohl schon, wenn er auch in die Geschichte der vier Ouvertüren nicht eingeweiht ist, eine gewisse Hast in der vierten fühlbar geworden sein, die sonst Beethoven gar nicht eigen ist, selbst bei seinen lebhaften Orchestersätzen nicht, z. B. der F-dur-Symphonie. Sollte sich nicht darin die Unruhe verraten, in die ihn die Rückkehr zu einem schon fern gerückten Werke versetzen mußte? Diese Hast ist gar nicht zu verkennen: sie deutet sich schon in der kurzen und kurzgliedrigen Intrade



an, nach der das Adagio mit lockenden Horn- und Klarinettklängen sich meldet, um der Intrade zu weichen, die diesmal in A-dur auftritt, um dann erst in still erregter Tiefe sich auszubreiten, und rätselhaft uns irgendetwas noch im geheimen Brüten Werdendes oder Kommendes erwarten läßt.

Das bringt nun das Allegro. Sein Hauptsatz ist es, den die Intrade angedeutet und der nun vom hellen E-Horn

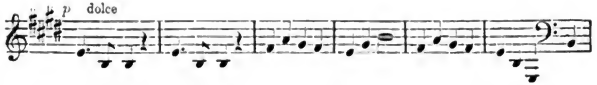
---

„Vor kurzem wurde die Ouverture zur Oper Fidelio im Augarten gegeben, und alle parteilosen Musikkenner und Freunde waren darüber einig, dass so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes, schlechterdings noch nie in der Musik geschrieben worden sei. Die schneidendsten Modulationen folgen auf einander in wirklich gräßlicher Harmonie, und einige kleinliche Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit daraus entfernen, worunter z. B. ein Posthornsolo gehört, das vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen soll, vollenden den unangenehm betäubenden Eindruck . . . . . .

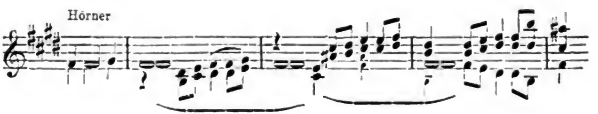
Der Brief schließt satyrspielartig mit dem Preise einer „herrlichen" Ouvertüre von Andreas Romberg, „die der Beethovenschen zum vollen Gegenstücke dienen kann"!!!

*) Unzweifelhaft ist, wie oben erwähnt, daß Beethoven 1814, bevor er diese Ouvertüre schrieb, eine Umgestaltung der allerersten, schon vor der öffentlichen Aufführung zurückgelegten, versucht hat.

Digitized by Google

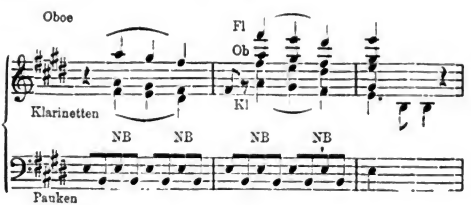


sanft hinauslockend intoniert, von der Klarinette wiederholt und hell und feurig hinausgeführt wird. Gäbe es eine Oper von Kaiser Max, oder noch besser von König Franz, der mit seiner Geliebten und dem buntgaukelnden Hofstaat üppiger Damen und mutiger Herren von Fontainebleau hinauszog in den sonndurchblitzten Wald: man könnte sich keine schönere Ouvertüre denken; und das läge keineswegs bloß im Horneinsatz, sondern im Ganzen. Derselbe Sinn spricht sich im Seitensatz



aus, der wieder vom Hornklang eingeleitet und wieder kurzgefaßt und kurzgegliedert ist, dann aber, wie der Hauptsatz, sich breit und glänzend hinausführt zum eben so kurzgefaßten Schlußsatz und Teilschluß.

Der zweite Teil beschäftigt sich nur mit dem Hauptsatze, hat sein unerschöpflich Spiel auf das Artigste mit dem ersten Motive (ersten Takte) desselben, das zur Oktave erweitert in den Violoncellen, im Pizzicato der Bratschen, Violoncelle und Bässe, der Hörner, der Pauken mit diesem



mutwilligen Ausgange (bei NB wieder Oulibicheffsche Doppelakkorde) geschäftig ist, und uns, wir wissen kaum wie, in den Anfang (Teil 3) zurückversetzt. Der Anhang bringt die Ein-

Digitized by Google

leitung, Intrade und Adagio, zurück und ein bis zur Wildheit gesteigertes, von dem Motiv gar nicht mehr ablassendes Presto zum energisch-aufgeregten Schlusse.

Es ist eine der geistreichsten, von Talent und Kunstgeschick funkelnden Kompositionen. Aber von Leonore keine Spur. Dasselbe haben wir von ihren Vorgängern aussprechen müssen.

Er hat keine Oper mehr geschrieben.

Nicht der Wille hat ihm gefehlt und den Kunstfreunden nicht das Verlangen, mehr Opern von ihm zu empfangen. Allein es sollte sich auch an ihm bewähren, daß wir nicht von unserm eigenen Willen, sondern von unserer uns oft selbst nicht vollkommen klaren Bestimmung die letzte Entscheidung empfangen, daß wir bestimmt werden, indem wir zu bestimmen meinen.

Beethovens Selbstgefühl und Selbstvertrauen war durch das Schicksal seiner Oper 1805 und 1806 betroffen, seine Energie durch die vielfachen Umarbeitungen auf eine starke Probe gesetzt. Aber das sichere Bewußtsein von seiner Kraft und dem Werte seiner Leistung blieb unerschüttert.

In diesem Bewußtsein bewarb er sich im Jahre 1807 bei der Direktion der kaiserlichen Theater um Anstellung als Opernkomponist. Er machte sich anheischig (cf. Nohl, Briefe Nr. 46), jährlich eine große Oper zu komponieren und außerdem kleinere Gelegenheitsstücke zu liefern; dafür verlangte er ein festes Gehalt von 2400 Gulden nebst dem Reinertrag der dritten Vorstellung jeder neuen Oper und die Gewährung eines Tages im Jahre zu einer Benefizakademie im Theatergebäude. Dieses Gesuch blieb erfolglos. Demungeachtet ward der Vorsatz, Opern zu komponieren, bis an das Lebensende niemals aufgegeben; künstlerische Neigung zu dergleichen Arbeiten war nicht der einzige Antrieb dazu, auch das wohlbegründete Verlangen, sich durch dergleichen augenfälligere (sogenannte größere) Leistungen in Ansehen und Einnahme zu steigern —, ein Verlangen, dem niemand sein Recht absprechen wird, sobald es mit dem Berufe, nicht gegen ihn geht.

Um einen passenden Text zu erlangen, trat er in den Jahren 1808 bis 1814 mit mehreren Dichtern, mit Collin, Treitschke, Theodor Körner in Verbindung. Collin soll ihm nach Reichardts vertrauten Briefen (I, 161) 1808 ein Libretto „Bradamante“ angeboten haben, doch wollte ihm die Welt des Wunderbaren, die in dem Stoff einen großen Raum einnahm, nicht behagen. Reichardt hat den Text

Digitized by Google

später selbst in Musik gesetzt. Viel mehr Beifall fand bei Beethoven das Sujet des Macbeth. Collin bearbeitete den Text, kam aber, wie es scheint, nicht über den ersten Aufzug hinaus, der in dem Hoftheatertaschenbuch von 1809 abgedruckt ist. Beethoven hat trotzdem die Komposition in Angriff genommen und einige wenige Skizzen dazu hinterlassen, namentlich zum Hexenchor, in welchen die Ouvertüre überleiten sollte (cf. Nottebohm, Musikalisches Wochenblatt, 1879, Nr. 10 — Thayer, Beethoven III, S. 88). Was Collin verhindert hat, die Dichtung zu vollenden, ist unbekannt. Jedenfalls machte sein Tod i. J. 1811 seinem und Beethovens Vorhaben ein Ende. Körner hatte für ihn an einem „Odysseus" gearbeitet, Treitschke hat ihm zwei Stoffe zu Opern zu gestalten gesucht, 1811 „die Ruinen von Babylon", 1814 „Romulus". „Daneben aber kam Beethoven," wie Jahn berichtet (Ges. A. 298), „auf den Gedanken, eine italienische Oper zu schreiben. Zur Vorbereitung auf dieselbe wollte er sich zunächst in Geist und Weise italienischer Poesie und Musik einleben und für sich eine Schule der Beschränkung auf die harmloseste Einfachheit des musikalischen Ausdrucks und leichte Sangbarkeit durchmachen. Zu diesem Zwecke lieh er sich am 26. Juli 1814 Metastasio's Werke und komponirte eine Reihe seiner anmuthigen Strophen, wie sie ihn bei der Lecture ansprachen, für zwei, drei oder vier Stimmen ohne Begleitung, die meisten derselben mehrfach (cf. Thayer, Chronol. Verzeichniss No. 264, wo auch die Anfänge der noch ungedruckten Gesänge mitgetheilt werden). So war er von Plänen und Eifer erfüllt, sich für ihre Ausführung tüchtig zu machen. Plante er wirklich eine italienische Oper, so war ihm das sicher nicht Herzenssache. Eine welsche Oper hätte er, wäre sie vollendet worden, nicht weniger als jene Arietten unter die Exercitien für die Behandlung der Singstimme gerechnet. Man bedenke, dass ihm „des italienischen Zuschnitts" wegen Mozarts Don Juan weniger lieb war als die Zauberflöte. Andererseits werden wir bald sehen, dass seine Phantasie einige Jahre später vorübergehend wirklich für die Welschen erregt war."

In Beethovens Tagebuch ferner aus dem Jahr 1816*) finden sich, von ihm selber geschrieben, folgende Worte: „Etwas muß geschehen — entweder eine Reise und zu dieser die nötigen Werke

*) Schindler, Tl. I. S. 265 der neuen Ausgabe. Die Tagebücher von 1813, 1814, 1816, 17, 19, 20, 23, einst in Schindlers Besitz, sind wichtige Quellen.

Digitized by Google

schreiben, oder eine Oper, — solltest du den künftigen Sommer noch hier bleiben, so wäre die Oper vorzuziehen, im Falle nur leidlicher Bedingnisse — ist der Sommeraufenthalt hier, so muss jetzt schon beschlossen werden, wie, wo? — Gott, helfe, du siehst mich von der ganzen Menschheit verlassen, denn Unrechtes will ich nicht begehen, erhöre mein Flehen doch für die Zukunft nur, mit meinem Karl" (seinem Neffen) „zusammen zu seyn, da nirgends jetzt sich eine Möglichkeit dazu zeigt — o hartes Geschick, o grausames Verhängnis, nein, nein, mein unglücklicher Zustand endet nie." — Hier faßt er also, vom Gefühl seiner Verlassenheit und Bedürftigkeit gepeinigt, den Vorsatz zu einer Oper aus rein persönlichen Rücksichten in das Auge.

In demselben Jahre wendet er sich daher an die einstige Darstellerin des Fidelio, die inzwischen für das Berliner Hoftheater gewonnene Milder — seit ihrer Vermählung mit einem, wie es scheint, wenig zu ihr passenden Manne, dem Juwelier Hauptmann, Milder-Hauptmann geheißen — mit der Bitte, den Baron de la Motte Fouqué zur Dichtung eines Textes für ihn zu gewinnen. Natürlich ebenfalls vergeblich.*)

*) Der Brief lautet buchstäblich:

„Wien, den 6 Januar 1816.

Meine werthgeschätzte, einzige Milder, meine liebe Freundin!

Sehr spät kommt ein Schreiben von mir Ihnen zu. Wie gerne möchte ich dem Enthusiasmus der Berliner mich persönlich beifügen können, den Sie in Fidelio erregt! Tausend Dank von meiner Seite, dass Sie meinem Fidelio so treu geblieben sind. — Wenn Sie den Baron de la Motte Fouqué in meinem Namen bitten wollen, ein grosses Opern-Sujet zu erfinden, welches auch zugleich für Sie passend wäre, da würden Sie sich ein grosses Verdienst um mich und Deutschlands Theater erwerben; auch wünschte ich solches ausschliesslich für das deutsche Theater zu schreiben, da ich es hier mit dieser knickerigen Direkzion nie mit einer neuen Oper zu Stande bringen werde. — Antworten Sie mir bald, baldigst, sehr geschwind, so geschwind als möglich, aufs geschwindeste — ob so was thunlich ist. — Herr Kapellmeister B. hat Sie himmelhoch bei mir erhoben und hat Recht; glücklich kann sich derjenige schätzen, dem sein Loos Ihren Musen, Ihrem Genius, Ihren herrlichen Eigenschaften und Vorzügen anheimfällt — so auch ich — wie es auch sei, alles um Sie her darf sich nur Nebenmann nennen, ich allein nur führe mit Recht den ehrerbietigen Namen

Hauptmann

in mir ganz im Stillen Ihr wahrer Freund und Verehrer

Beethoven."

Der Brief hat noch ein Postskript, das wir weglassen. Es macht die obige Angelegenheit noch einmal dringend und bewegt sich in heiter-galanten,

Digitized by Google

Endlich scheint die Erfüllung seines Wunsches näher zu rücken: 1823 erhält er von seiten der Theaterverwaltung den Antrag, eine neue Oper zu schreiben. Zahlreiche Texte werden vorgeschlagen; er selbst wünscht einen Stoff aus der griechischen oder römischen Geschichte. Im Februar 1823 ist von drei verschiedenen Opernstoffen die Rede.*) Zuerst spricht Beethovens Bruder Johann von einem indischen Stoffe: „Lichnowsky (Moritz) hat mir das Opernbuch zum Lesen gebracht, es ist von Schlegel nach einem indischen 2000 Jahr alten Gedicht. — Es ist romantisch, mir gefällt es ..... Mir gefällt es sehr gut, willst du es lesen, so will ich dir es da lassen, doch müsstest du es bald lesen." Dann kommt ein andrer Stoff zum Vorschein: „Wanda, Königin der Sarmaten, es kommt auch der Geist der Libussa darin einigemal vor." Lichnowsky bringt einen dritten Stoff zur Sprache: „Was für Momente sind in der Johanna d'Arc romantisch und gross." Für diese Johanna wird Kind als Bearbeiter genannt. Sehr bald tauchen zwei neue Projekte auf. Im Frühling schlägt ihm sein Advokat Dr. Bach den Fiesko als Oper vor.

„Schiller und Beethoven — diese zwei Namen sind würdig bei einander zu stehen. Ich selber singe eine Part. im Fiesko von Ihnen geschrieben" versichert der launige Sachwalter. Und im Winter ist es wieder Schiller, der den Stoff geben soll; „das Buch vom Taucher ist sehr hübsch!" lesen wir von unbekannter Hand. Denn nichts ist bekanntlich vor diesen Opernbuchmachern sicher, kein Dichter vor ihrer marodierenden Hand und kein Unschuldiger vor den Fallen, die sie den Opernlüsternen stellen. Es liegt etwas Peinliches in diesem Andrängen und Hineingreifen in die dem Künstler so nötige Stille und Sammlung.

Ernstlicher nahm zur selben Zeit ein anderer Stoff Beethoven und die Freunde in Anspruch: Melusine, eine Oper, die Grillparzer für den Meister gedichtet hatte. Im März oder April 1823 berichtet Lichnowsky darüber: „Die Oper ist schon fertig .... Das Buch ist bei der Direktion, und wird Ihnen bestimmt zugeschickt. Es ist das Mährchen Melusin." Beethoven war auf die Annahme der Oper eingegangen. Zu Ende des Oktober 1823 fragt ihn die

---

sogar in Noten gebrachten Versicherungen seiner Ergebenheit und in scherzhafter, bekanntlich auch sonst von Beethoven oft beliebter Spielerei mit dem Namen Hauptmann.

*) Alles Nachfolgende aus den Konversationsheften.

Digitized by Google

Sängerin Ungher: „Haben Sie schon für Melusine etwas fertig? Forti (der Sänger) hat es (das Gedicht) gelesen und ist davon entzückt; ich dächte, er wäre der passendste, die Rolle des Ritters zu spielen.“ Grillparzer selbst erklärte sich gegen den Grafen Lichnowsky zu jeder (Beethoven etwa wünschenswerten) Veränderung bereit, sprach auch gegen Beethoven aus: „Ich mache diejenigen Veränderungen, welche Ihnen nothwendig dünken.“ Hierbei scheint Beethoven*) mit bestimmtern Vorschlägen vorgegangen zu sein; denn Grillparzer schreibt weiter: „Ich bitte, mir ungefähr eine Idee für das Duett zu geben; denn ich füge meine Gedanken den Ihrigen in Betreff dessen, was gesungen werden soll . . . . . Die Erfindung einer neuen Handlung erkenne ich als nothwendig; sie ist aber nicht das Werk eines Augenblicks; weit schneller ist die Ausführung da, als die Erfindung.“ Etwas später fragt Grillparzer: „Sie haben die Melusine wieder vorgenommen? Haben Sie schon angefangen zu komponiren? Wollen Sie mir wohl aufschreiben, wo Sie Aenderungen wünschen? . . . . Weil denn doch das Stück mit einer Jagd beginnen muss — vielleicht, wenn die letzten Töne eines verhallenden Jagdchors sich nur mit der Introduktion mischen, ohne dass die Jäger selbst auftreten . . . Sie wollen bis September (1824) es (das Werk) dem Theater übergeben.“

Ernst schien es mit der Unternehmung: der Theaterdirektor Duport war der Annahme von seiten Beethovens gewärtig, Lichnowsky mahnte um dieselbe, die Sänger (wie wir gesehen) drängten, der Bruder Johann rief mit nobler Passion: „Diese Oper muss dir allein 12000 fl. eintragen.“ In derselben Zeit hatte auch der Generalintendant des Berliner Theaters, Graf Brühl, Beethoven um eine Oper gebeten; Beethoven hatte Melusine vorgeschlagen, Brühl das Gedicht belobt, aber wegen seiner Ähnlichkeit mit Hoffmanns Undine, die gerade auf dem Repertoir stand, abgelehnt —, was jedenfalls dem Gang der Sache in Wien nicht Eintrag tun konnte.

Demungeachtet ging sie nicht vorwärts. Zu Ende 1824 äußert wieder der Bruder: „Alles fragt nach der Oper, du sollst doch bald wieder an Duport schreiben.“ Allein wunderlicherweise scheint man im Herbst 1825 noch nicht über den Anfang hinausgekommen zu sein; denn da fragt der Bruder wieder: „Hast du die Melusine schon gelesen? ich möchte sie gern abschreiben.“ Und zugleich

*) Seine Äußerungen fehlen.

Digitized by Google

wurde ihm wieder zugemutet, das lang gehegte Vorhaben aufzugeben. Denn auch Rellstab fand sich damals bei Beethoven ein, der Verfertiger des Franz von Sickingen und der Bernhard Kleinschen Dido, und erbot sich, einen Text zu liefern. — „Wie wird Ihnen (lesen wir von seiner Hand in den Konversationsheften) ein Stoff, etwa wie Lodoiska von Cherubini, zusagen? Den Schauplatz würde ich gern nach Alt-Schottland verlegen und dazu Walter Scotts Charaktere benutzen. In solchem Stoff eint sich auch das Komische am besten mit dem Ernst.“ Im Frühling 1826 erneuert die Hoftheater-Intendanz den Antrag von 1823. Schindler meldet: „Ich komme mit einem sehr angenehmen Auftrag an Sie von Duport. Er lässt sich Ihnen schönstens empfehlen, ob sie entschlossen sind, eine Oper für das Hoftheater zu schreiben. Er verbürgt Ihnen, wenn Sie sich entschliessen, einen schriftlichen Kontrakt, und will, wenn Sie es verlangen, das Geld irgendwo deponiren, damit Sie keinen Zweifel in die prompte Abführung des Honorars machen dürften.“ Die Absicht bei diesem seltsamen Anerbieten ist offenbar gewesen, Beethoven zur Annahme und Ausführung zu bewegen.

Während dieser Unterhandlungen, ungefähr gleichzeitig mit den Bewerbungen, die von den Hoftheatern Wiens und Berlins ausgingen, geriet Beethoven, der durch und durch deutsche Komponist und deutsche Mann, in eine den deutschen Sängern ungünstige Stimmung und in große Vorliebe für die italienischen Sänger (Lablache, Rubini usw.), dieselben, die mit Rossinis Opern im Laufe des Jahres 1822 den Sinn der Wiener von seinen Schöpfungen abgewendet, wie wir weiter noch erfahren werden; er verspricht (nach Schindler ohne weitere Aufforderung) im nächsten Jahre (1823) mit der Komposition einer Oper für sie beginnen zu wollen. Nach anderem Bericht erhielt er vom welschen Theaterunternehmer Barbaja selber, der Rossina nach Wien geliefert hatte, den Antrag zu einer dreiaktigen Oper, die Biedenfeld nach Schillers Bürgschaft bearbeitet. Beethoven soll verlangt haben, daß der zweite Akt, das Hochzeitsfest, dem von ihm sehr geschätzten Weigl übertragen würde, weil ihm selber solche selige Heiterkeit nicht zusage. Schindler hält diese Nachricht für unbegründet, und wir sind hier wie überall geneigt, den tatsächlichen Angaben des nächststehenden Augenzeugen vor anderen zu vertrauen. Ohnehin war uns schon der Entschluß Beethovens, mit Weigl — und überhaupt mit jemand ein Werk gemeinschaftlich zu

Digitized by Google

arbeiten, unglaublich erschienen. Jedenfalls ist nichts daraus geworden.*)

Bezeichnend ist eine von Nohl (Beethovens Leben III, 261) mitgeteilte Tagebuchnotiz aus dem März 1820: „Poesie du selbst machen, zuweilen die Sylbenmasse der Oper nachahmen etc. oder sonst ein gutes Lehrbuch, Professor Stein oder ein anderer (sic) der Poesie deswegen fragen."

Verzweifelnd also an der Möglichkeit, durch andere einen zusagenden Text zu erhalten, will er Dichter und Komponist in sich selbst suchen, um beides, Gedicht und Musik, aus einem Geiste zu schaffen. Er würde freilich bald gesehen haben, daß mit Formgewandtheit allein, die er an sich vermißt, der Genius der dramatischen Dichtkunst nicht heraufbeschworen wird. —

Und damit dem oft unerfreulichen Andrang in dieser lang umhergetragenen Angelegenheit wenigstens ein holder Schluß werde, fand sich im Februar 1827 — wenig Wochen vor dem Hinscheiden des Meisters — Nanette Schechner bei ihm ein, die Rose zugleich und Fackel unter den damaligen Sängerinnen. „Es freut mich unendlich," — sprach sie, die so oft als Leonore-Fidelio alles entzückt hatte —, „das Glück zu haben, unseren größten Kompositor persönlich kennen zu lernen." Er scheint seiner Absicht, eine Oper zu schreiben, gedacht zu haben; denn sie äußert: „Ich werde mir alle mögliche Mühe geben, ein gutes Buch zu finden, um so glücklich zu sein, vielleicht eine Partie darin zu finden, da ich schon den Fidelio mit so viel Glück in München gebe." — Es war eine Rose, auf das offene Grab gelegt, sei ihre Hoffnung ernstlich gewesen, oder habe ihr Zuspruch nur auf die Labung des edlen Künstlergeistes gezielt. —

Wir haben die Ausführlichkeit des Berichts nicht gescheut, um unser Wort zu befestigen, daß es Beethoven nicht beschieden gewesen, nach Leonore noch eine Oper zu schaffen. Der Entschluß war da, die Verhältnisse waren günstig —, warum kam es in zwei Jahrzehnten seit Leonore nicht dazu?

---

*) In Beethovens Nachlaß, den Schindler an sich nahm, fand sich eine Reihe von Operntexten, die Beethoven vorübergehend ins Auge gefaßt zu haben scheint. Von einigen begreift man sofort aus dem Titel schon, wie wenig sie den Sinn eines Beethoven zu begeistern im Stande gewesen: Bacchus — Wilhelm Pen oder die Verlobten — Die Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon — Wladimir der Große — Der betrogene Ehemann oder der reiche Pächter — Die Gründung von Pensylvanien.

Digitized by Google

Weil unbeschadet des unschätzbaren Wertes der Leonore-Komposition die Opernbühne nicht Beethovens Schauplatz war. Auf ihr hätte er besten Falls „ein zweiter Mozart“ werden können; in den Annalen der Kunst zählen aber nur die Ersten. Ja, auch dieser zweite Rang wär ihm nicht beschieden gewesen; dazu fehlte ihm Mozarts Vielseitigkeit und Vielgewandtheit für alle die großen und kleinen Gestalten des Lebens, dazu fehlte dem in seiner Taubheit Gefangenen und Vereinsamten der rege Zusammenhang mit dem Leben, ohne den, wie es scheint, ein Dramatiker nicht fertig werden kann. Er war durch ein Verhängnis, das nur ihn treffen durfte, in das Mysterium seines Innenlebens und damit in das tiefste Mysterium seiner Kunst gewiesen; da ward ihm Leonore geschenkt, ihm zum Labsal und den andern zum Zeichen seiner Hoheit. Nun hätte er sich nach Leonore mit dem Zauberweib Melusine befassen sollen? oder mit den blutgetränkten Macbethgestalten? oder mit den schwarzzöpfigen Wendenmädchen? oder mit römischen Helmen und Schwertern? Und das alles ohne wahren inneren Beruf? — denn sonst hätte er entschieden und hätte geschaffen.

Ein gütiges Schicksal wollte, daß er nirgends anders, als in höchster Vollendung erscheine.

Ende des ersten Teils.

Berliner Buchdruckerei-Aktien-Gesellschaft.

Digitized by Google

Mus 1512.425.2
Ludwig van Beethoven Leben und S
Loeb Music Library
3 2044 041 099 938

Digitized by Google

Digitized by Google